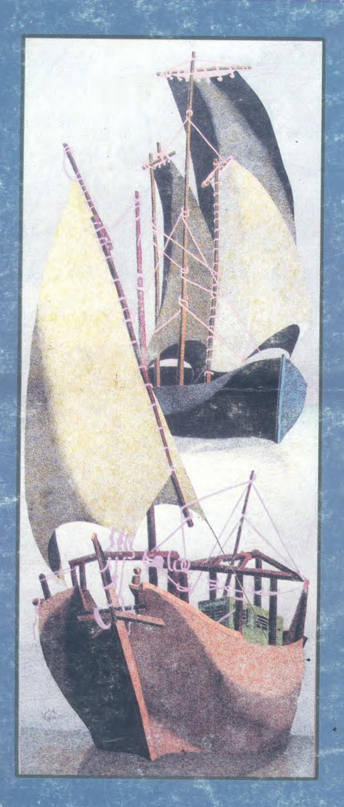






العددان ٧٤/٧٥
أبريل ـ سبتمبر
٢٠٠٧







العددان ٧٤/٧٥

أبريل - سبتمبر ٢٠٠٧

مجلة علمية محكّمة

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥

عبد الحميد يونس

وأشرف عليها فنيًا

عبد السلام الشريف







● الأسعار فى البلاد العربية:

سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (٤ أعداد) مضافًا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيه، وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولارًا
أوروبا: ١٦ دولارًا
أمريكا وكندا: ٢٠ دولارًا
مضافًا إليها مصاريف البريد.

● المراسلات:

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة.

* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩

● البريد الإلكترونى:

alfununalshaabia@hotmail.com

لوحات العدد
للفنانة: رباب نمر

فنانة تشكيلية مصرية، تخرجت فى كلية «الفنون الجميلة» جامعة الإسكندرية (١٩٦٣)، حصلت على درجة الأستاذية فى الفنون من أكاديمية سان فرناندو، جامعة مدريد، إسبانيا (١٩٧٧). عضو نقابة الفنانين التشكيلية وعضو جماعة أتيليه الفنانين والكتاب بالإسكندرية.
شاركت فى عدد من المعارض الجماعية والتى مثلت مصر فى المحافل الدولية كما أقامت عدداً من المعارض الخاصة داخل مصر فى التصوير والرسم. منها: «معرض المرأة المصرية والإبداع» ـ روما (١٩٩١)، و«معرض الفن المصرى المعاصر ـ روما (١٩٩٢)، و«قاعة أبيه» ـ الكويت (١٩٨٧) «قاعة الضاحية للفنون» ـ الكويت (٢٠٠٠)، و«قاعة إخناتون» (١٩٨٤)، (١٩٨٨)، «المعهد الثقافى الإيطالى» (١٩٩٤)، «قاعة أتيليه الإسكندرية» (١٩٩٩)، «المعرض القومى العام» (٢٠٠٠)، «أسود... أبيض... لون» (٢٠٠٥)، وأخيراً معرضها بقاعة الزمالك للفن (١١أبريل ـ ٣ مايو ٢٠٠٧) بالإضافة إلى المقتنيات بمتحف العالم العربى (باريس)، متحف تيتوجراد (يوغسلافيا)، فنانى العالم الإسلامى (الأردن).

السكرتارية الفنية
أحمد توفيق
شيماء موسى
هند طه عبد ربه

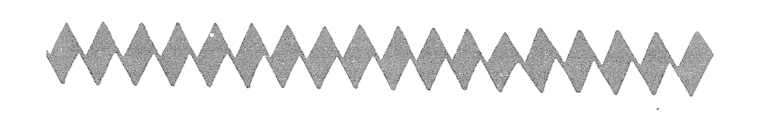
المراجعة اللغوية
أحمد بهى الدين أحمد
دعاء مصطفى كامل
على سيد على
مروان حماد أحمد

التنفيذ
سمير خليل
عصام إبراهيم

صورتا الغلاف
لوحة الغلاف الأمامى: ما شاء الله للفنانة رباب نمر
الغلاف الخلفى: من الفرق المشاركة فى مهرجان الخيمة.

ISSN 1110 - 5488
رقم الإيداع : ٦٢٨٣ / ١٩٨٨





هذا العدد

فى دراسته «حفظ التراث غير المادى وحمايته (المأثورات الشعبية نموذجًا)» يطرح **أحمد على مرسى** عددًا من الأفكار «المصرية» حول قضية باتت تتمتع بأهمية كبرى على الصعيد العالمى، وهى قضية جمع التراث الثقافى غير المادى وصونه وحمايته وتوثيقه وحفظه، ومنع استغلاله ونهبه وتشويهه، وهى نفسها القضية التى كانت - ولا تزال - المجال الرئيسى للدول النامية طوال ربع قرن على الأقل، والذى عقدت من أجل مناقشته عشرات المؤتمرات والندوات وورش العمل، فتبينت صعوباته الجمة، مما دفع المنظمات العالمية كاليونسكو والوايبو لاقتراح الأطر القانونية المناسبة لحماية المأثورات الشعبية. ويجيب **مرسى** عن السؤال المتعلق بكيفية تحقيق حماية فعالة لمأثوراتنا الشعبية؛ لما يمثله هذا من مردود اجتماعى وثقافى واقتصادى. ولعل أهم ما تتضمنه هذه الإجابة يتمثل فى الأفكار التى يطرحها **مرسى** حول الأرشيف الوطنى الذى يقوم على جمع مواد المأثورات الشعبية، وتوثيقها، وتصنيفها، وتكوين قاعدة بيانات علمية خاصة بها، وتدريب الكوادر المتخصصة، وبحث طرائق التعامل معها بوصفها موارد ثقافية واقتصادية، ومن ثم، يمثل أرشيف المأثورات الشعبية المؤسسة الوطنية التى بإمكانها العمل على تحقيق أهداف الحماية والصون على نحو علمى منظم ودقيق وفعّال. كما يحدد الشروط اللازم توافرها لترسيخ مهام الأرشيف، ومنها: توفير الدعم البشرى والمادى، وإزالة العقبات التى تعيقه عن الأداء بصورة فعَّالة، وتوفير الحماية القانونية الصادرة على الصعيدين المحلى والدولى. ونلحق بالدراسة نصًا كاملاً للاتفاقية الصادرة عن منظمة اليونسكو بشأن حماية التراث الثقافى غير المادى، بتاريخ ١٧ أكتوبر ٢٠٠٣.

وفى دراسته المعنونة بـ «الرمزية والزواج فى النوبة المصرية»، يقدم **السيد حامد** وصفًا دقيقًا للسلوك الرمزى الذى يُمارس فى حفلات الزواج فى مجتمعات قروية مصرية تقع شمال وشرق مدينة كوم إمبو التابعة لأسوان، والتى اشتهرت ببلاد النوبة الجديدة. أما المقصود بالنوبة الأصلية، فيتمثل فى القرى النوبية فى الإقليم النوبى الذى يقع جنوب مدينة أسوان إلى حدود السودان الشمالية. والمصريون النوبيون موزعون على ثلاث جماعات، هى: الفاديجا، والماتوكى (الكنوز)، وعرب العليقات. تتحدث الجماعة الأولى اللغة الفاديجية النوبية، والثانية اللغة الكنزية النوبية، والثالثة اللغة العربية. وقد أجرى هذا البحث الميدانى فى الفترة بين سبتمبر ١٩٦٥ ومنتصف مارس ١٩٦٧، بعد بناء السد العالى.

ثم يتتبع **لخضر وصيف** «أصالة المقطع اللغوى والعروضى فى إيقاع الشعر الملحون»، مستهلاً تأصيله بالحديث عن الأوزان فى الموشحات والأزجال، ثم يرصد آراء الدارسين الجزائريين فى موضوع الإيقاع فى

الشعر الملحون، مثل: **عبدالله الركيبي، والتلى بن شيخ، والعربى دحو، ومصطفى حركات**، حيث يناقش جهودهم فى قضايا الإيقاع الشعرى الملحون، ثم يقدم **لوصيف** عينات مختلفة لقصائد الملحون الجزائرى، ويقوم بتقطيع بعض من نماذجها، ليؤكد أصالة المقطع فيها، مشيرًا إلى أن مفهوم المقطع فى الإيقاع الشعرى يقابله مفهوم الأسباب والأوتاد فى عروض **الخليل بن أحمد**. ويؤكد فى النهاية أن ما بُذِل من جهد بعد **الخليل** لم يَرق إلى المستوى المأمول بسبب جهل الكثير لما قصده **الخليل**، حيث لم يصلنا كتابان له: أحدهما فى الإيقاع والآخر فى الأنغام، وفيهما قصد الكشف عن نظام موسيقى القصائد المغناة.

وفى دراسته المعنونة بـ «بواكير الرواية والتراث الشعبى»، يعالج **محمد سيد محمد عبد التواب** إحدى القضايا المهمة المتصلة بموضوع نشأة الرواية العربية الحديثة، وهى قضية علاقة نشأة الرواية بالتراث الشعبى، حيث يعيد الباحث النظر فى بعض النماذج الروائية التى تم إقصاؤها من الدراسات النقدية التى تناولت نشأة الرواية العربية، بوصفها روايات للتسلية والترفيه؛ لأنها تحاكى الأدب الشعبى، وخاصة الحى والممارس والمعيش والفاعل، وهو أكثر الآداب قربًا لمحتوى شكل الجماعات، وفيه تجسيد لملامح أساسية غائرة من هويتها الممتدة والمتطورة، وكان ممكنًا أن يؤدى التواصل معه - من خلال أشكاله ومحتواه - إلى إنجاز أشكال روائية عربية حقيقية.

وفى دراسته «التنوع المقامى والإيقاعى فى الألحان الشعبية لمدن القناة»، يوضح **عصام ستاتى** أنه تم التعامل مع الأغنية الشعبية بوصفها نصًا أدبيًا شفهيًا، دون التعامل معها بوصفها نصًا لحنيًا شفهيًا أيضًا. وتعود هذه النظرة الأحادية إلى الاهتمام المبكر بالأغنية الشعبية من قبل باحثى الأدب الشعبى، دون اهتمام دارسى الموسيقى بالجوانب اللحنية والإيقاعية من الأغنية الشعبية، مما حرمنا - ونحن نقرأ نصوص الأغنية الشعبية - من معرفة الكيفية التى كانت تغنى بها الأغانى الشعبية، ويؤكد **ستاتى** أنه بالرغم من بساطة اللحن الشعبى، فإنه يتمتع بثراء وتعدد فى المقامات اللحنية. كما يوضح الفرق بين التنوع الإيقاعى والتحول الإيقاعى، فالتنوع يعنى أن الأغانى الشعبية لا تُغنى كلها من مقام واحد، بينما يعنى التحول أنه يتم الانتقال من المقام الأساسى إلى مقام آخر فى اللحن الواحد. وتنفى الدراسة بصفة عامة الاعتقاد بأن الأغانى الشعبية فى مدن القناة تغنى من مقام واحد هو مقام الراست، حيث يعود هذا الاعتقاد إلى الظن بأن آلة السمسمية ذات الأوتار الخمسة كانت تضبط على الدرجات الخمس الأولى من مقام الراست. بينما يثبت **ستاتى** - من خلال ما جمعه من ألحان ونصوص - توفر التنوعات المقامية والإيقاعية فى هذه الأغانى.

وفى دراسته المعنونة بـ «السيرة الهلالية وفن الموال»، يقدم **خالد أبو الليل** نماذج متعددة من رواية السيرة الهلالية بصيغة الموال، مشيرًا إلى أن الهلالية لا تروى كاملة بالصيغة الموالية؛ وإنما استخدم الموال للتعبير عن بعض المواقف الإنسانية التى تتضمنها السيرة؛ كاللوعة، والحب، والهجر، والشكوى، والفراق، والألم، وهى المواقف التى يتميز فن الموال باستيعابها والتعبير عنها، بينما يصعب على الموال تصوير مشاهد الحرب. كما يرى **أبو الليل** أن أشكال الموال استخدمت فى رواية بعض قصص السيرة، مثل «عزيزة ويونس»، و«عامر ودوابة» و«خليفة وسعدة»، حيث تمثل هذه القصص أرضًا خصبة للراوى؛ كى ينسج مواويله حولها. ويورد **أبو الليل** فى دراسته نصوصًا توضح الأنماط المتعددة للموال (الهلالى): المخمس، السداسى، السباعى، الثمانى. مؤكدًا أن الموال فن قديم، لكنه يمثل - اتفاقًا مع الشاعر عبد الرحمن الأبنودى - شكلاً مستحدثًا لرواية السيرة الهلالية.

وفى دراسته المعنونة بـ «التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية المصرية»، يحاول **إبراهيم عبد الحافظ** التعرف على الطريقة التى أُجرى بها التشبيه بالطير فى الأمثال العربية القديمة والحكم القديمة والأمثال الشعبية المصرية، للوقوف على أهم ما تتميز به الأمثال الشعبية فى هذا الجانب. حيث يستنتج **عبد الحافظ**

من استقصائه أن التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية يعد مجالاً أكثر خصبًا منه فى الأمثال العربية القديمة، بل إن فيه دلالات أكثر وضوحًا على بعض النماذج البشرية. فبينما جاء التشبيه بالطير فى الأمثال القديمة جافًا، وعلى صيغة واحدة تقريبًا، أو قالب واحد من قوالب التشبيه، يجد أنه جاء متعدد القوالب فى الأمثال الشعبية. ثم يورد **عبد الحافظ** ملحقين بمجموعة من الأمثال التى تدور حول الطير. الأول: مجموعة الأمثال الفصيحة المضروبة بالطير. الثانى: الأمثال الشعبية المضروبة بالطير.

وفى جولة الفنون الشعبية، يكتب الشاعر **عبدالستار سليم** رسالة الجزائر، حيث انعقدت فعاليات احتفالية ثقافية بعنوان «الخيمة فضاء للقيم السامية والعيش المشترك» فى الفترة من ٢٦ أبريل إلى ٣ مايو ٢٠٠٧ فى ساحة مقام الشهيد بالجزائر العاصمة. ومثّل مصر وفد مكون من فرقة مطروح للفنون الشعبية، **ومصطفى جاد، وحمد خالد شعيب، وعبدالستار سليم، وحسن أحمد حسين.**

ويقدم **عامر محمد الوراقى** وصفًا ميدانيًا لاحتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء بمدينة مسطرد (محافظة القليوبية)، والتى تقام كل عام فى ليلة الحادى والعشرين من شهر أغسطس. وفى رصده لمظاهر الاحتفالية، يؤكد **الوراقى** على أنه لا اختلاف بين احتفاليات الموالد الإسلامية والموالد المسيحية إلا فى القليل منها المرتبط بالعقيدة.

وتحت عنوان «العبابدة والبشارية فى مثلث حلايب»، تسرد **سونيا ولى الدين** وصفًا للتجربة الميدانية التى قامت بها بعثة مركز دراسات الفنون الشعبية إلى مثلث حلايب وشلاتين وأبو رماد عامى ١٩٩٨ و ٢٠٠٠. ويركز الوصف - بصفة خاصة - على زينة النساء والرجال وأدواتها فى الشلاتين.

وفى ختام جولة هذا العدد يقابل **حسن سرور** الفنانة التشكيلية **رباب نمر** فى حوار حول أثر البيئة على أعمالها وطريقتها الخاصة.

يحتوى باب مكتبة الفنون الشعبية على ثلاثة موضوعات؛ فى **الموضوع الأول** يستكمل **نبيل فرج** سلسلة حلقات ذاكرة الفولكلور، حيث يطرح الحلقة الرابعة حول **توفيق الحكيم** (١٨٩٨ - ١٩٧٨) الذى يشكل الأدب الشعبى عنصرًا أساسيًا فى تكوينه، حيث تفتح وعيه عليه، وتأثر به أكثر من تأثره بقراءاته فى التراث العربى القديم والآداب الغربية. كما يشكل الأدب الشعبى ركنًا قويًا فى مشروعه الثقافى الذى ملأ حياتنا الأدبية والفنية بالإبداع الرفيع. ويختتم **نبيل فرج** موضوعه بإحدى مقالات **الحكيم**، يطرح فيه مفهومه حول الشعب والأدب.

الموضوع الثانى من موضوعات المكتبة، يقدم فيه **جودة رفاعى** عرضًا لـ «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة» تأليف **إبراهيم أحمد شعلان**، والتى صدر منها ستة أجزاء فى أربعة آلاف صفحة تحمل ١٤٦٩٩ مثلاً، وتبقى ثمانية أجزاء لا تزال قيد النشر. ويشير **رفاعى** فى مستهل عرضه إلى أن شعلان أقدم على هذا العمل الموسوعى الضخم وهو مزوَّد برصيد من التجارب والخبرات البحثية التى اكتسبها من مشارب عدة على المستويين الميدانى والأكاديمى.

آخر عروض المكتبة يقدمه **ماجد كامل** لـ«سيرة مار جرجس» **تأليف سليم كتشنر**، والذى صدر ضمن سلسلة «إبداعات التفرغ» بالمجلس الأعلى للثقافة، وهو فى الأصل مخطوطة معنونة بـ «مديح وأشعار سيدى الشهيد العظيم مار جرجس الملطى كوكب الصبح وما جرى معه من الملوك الكفرة»، وهو نص لسيرة شعبية كان المداحون يتناقلونه شفاهة حتى قام بجمعه شخص يدعى «كتشنر استاورو» (١٩١٢ - ١٩٨٩). ولكن **سليم كتشنر** لاحظ بعض النقص والتشوه البادى فى المخطوطة، فأقدم على استكمال جمعه من جديد من خلال حفظته من المداحين المنتشرين فى أنحاء مركز دشنا بمحافظة قنا.

وفى باب النصوص الأدبية الشعبية، يحتوى هذا العدد على أربع مواد متنوعة تنتمى لمحافظتى سوهاج وأسيوط. أولى مجموعة من الحكايات المرحة معنونة بـ«مصايب الشيخ مصايب»، وهى مجموعة من النوادر المنسوبة إلى الشيخ مصايب الجهينى، يبلغ عددها أربعة وعشرين نادرة جمعها **علاء الدين رمضان السيد** من عدد من الرواة معظمهم من جهينة الغربية، وقرية الطليحات، ومركز طهطا بمحافظة سوهاج. الثانية، مجموعة جديدة من نصوص العديد (فن التسرية عند نساء الصعيد) جمعها وقدم شروحها **محمد شحاتة على**. والمادة الثالثة، ثلاث «حواديت من محافظة سوهاج» جمعها ودونها **عبدالحكم سليمان** من روائيين ينتميان إلى قرية الطويل، مركز ساقلته، محافظة سوهاج. أما المادة الرابعة، فتتمثل فى مجموعة أدوار يبلغ عددها ثلاثة وعشرين دورًا جمعها **أحمد توفيق** من الراوى **عبدالنبى عبدالعظيم عبدالفتاح** من قرية بنى زيد الأكراد، مركز الفتح بمحافظة أسيوط.

أما النصوص الشعبية والأسطورية العالمية والإنسانية، فيتضمن هذا العدد أربعة موضوعات منها: الأول معنون بـ «الشمس: أساطير قديمة وتقنيات جديدة» تأليف الباحث والمؤرخ السويسرى **فيليب بورجو**، وترجمه من الإنجليزية إلى العربية **أحمد هلال ياسين**. ويدور الموضوع حول الدور المحورى الذى لعبته الشمس فى النسق الأسطورى لثقافات وحضارات متعددة (كالحضارة المصرية القديمة، وشعوب الأزتيك، وجيثاروس بالأمازون، وبعض دول البلطيق كليتوانيا وأيسلندا القديمة، والحضارة اليونانية، والحضارة الإغريقية).

ويدور الموضوع الثانى حول أسطورتين من أساطير الإغريق. تأليف **روبرت جريفز**، وترجمة: **توفيق على منصور**. وهما أسطورتا الملك أوديب وأجاممنون. أما الموضوع الثالث، فيدور حول نص أسطورة فيتنامية معنونة بـ «جنى جبل تان فيين» رواها: **برنار كلافيل**، نقلها إلى العربية **خليل كلفت**.

أما الموضوع الأخير فيحتوى على أربع حكايات شعبية من جنوب أفريقيا كتبها **جيمس هونى** وترجمها من الإنجليزية إلى العربية **محمد كمال محمد**. وترجع معظم هذه الحكايات وغيرها إلى تراث «البوشمن» والقليل منها يعود إلى قبائل «الزولو».

التحرير



حفظ التراث الثقافى غير المادى وحمايته

(المأثورات الشعبية نموذجًا)

أحمد على مرسى

تشكل المأثورات الشعبية أو التعبيرات الثقافية المأثورة (التقليدية) بالمعنى الواسع للمصطلح، الجانب الحى من التراث الثقافى للجماعة أو المجتمع، وهى تمثل ذاكرة الشعوب، التى تعد الأساس للإبداع الفنى الذى يثرى الحاضر، ويلهمه، والتى ترسخ المعارف والخبرات فى التاريخ الثقافى للمجتمع، ومن ثم يطمئن إلى ماضيه، فيعمل واثقاً من أجل مستقبله.

وهذه المأثورات تشكل فى الوقت ذاته قوة ثقافية مؤثرة، ودافعاً معنوياً ضرورياً، ومصدراً روحياً لا ينضب ولا يتوقف عطاؤه على مدار التاريخ الإنسانى.

وعلى ذلك، فإن الحفاظ على هذه التعبيرات الثقافية المأثورة هو خير وسيلة للحفاظ على هذا الجانب الثرى من ثقافة الفرد والجماعة أو المجتمع، والعكس أيضًا صحيح. فإذا ما غاب الإنسان ـ حامل هذه المأثورات ـ غاب معه إرث الماضى، وضاعت هويته. فالمسألة ثقافياً واجتماعياً، جدلية، وتتطلب منا العمل الجاد من أجل الحفاظ على ما يكسب الإنسان وجوده وهويته. وصون هذا الوجود وتلك الهوية، وبمعنى آخر، الحفاظ على بقائه، واستمرار ثقافته.

هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن لهذه التعبيرات الثقافية المأثورة أن تكون أساساً لنهضة اجتماعية ثقافية، تسهم فى التنمية الاقتصادية للجماعة والمجتمع. وقد يثور هنا سؤال مشروع، وهو إلى أى حد يمكن الاستفادة من هذه المأثورات اقتصادياً مثلاً؟!

وقد تبدو الإجابة سهلة يسيرة، وهى كذلك بالفعل، بمعنى أنه يمكن الاستفادة من الأغانى والحكايات والموسيقى والحرف المأثورة وغيرها من أشكال المأثورات من أجل تحقيق تنمية اقتصادية للمجتمع. ولا يغيب عن الذهن أن كثيراً من الأعمال الفنية المحترمة التى لاقت رواجاً وانتشاراً وبقاءً على مستوى الثقافة الإنسانية كلها، لها أصولها فى الأغانى والحكايات والملاحم والسير والموسيقى والرقصات التى أداها مغنون وحكاؤون وراقصون مجهولون.

لكن هذا الأمر على بساطته يقتضى إجراءات عملية كثيرة ومعقدة، وأن يخضع لتخطيط علمى سليم، والمحافظة على مستوى معين من الجودة والإتقان والملاحظة، حتى لا يحدث ابتذال لهذه المأثورات أو تشويه لها فى شكل منتجات تفتقد الأصالة، وتنزع نحو الانتشار الرخيص، مما ينعكس سلباً عليها وعلى الثقافة التى تعبر عنها.

وهنا ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن التقنيات الحديثة مؤثرة بشكل ملحوظ وخطير على تطور التعبيرات الثقافية

المأثورة. وهنا أيضًا لابد من التنبه إلى أن هذه التقنيات إذا كانت فى جانبها الإيجابى، بتأثير ثورة الاتصالات، تربط هذا الجانب المأثور من الثقافة، بما تتجه إليه المجتمعات الإنسانية من عولمة، فإنها على الجانب الآخر يمكن أن تفقدها هويتها وأصالتها، وتجعلها مجالاً للانتهاب والاستلاب وسوء الاستخدام. فالعولمة فى حقيقتها سلاح ذو حدين، فهى من ناحية قد ترفد الثقافات الوطنية بما يثريها، ويضيف إليها ويجددها فى تواصلها ومواجهتها مع الثقافات الأخرى.. ولكنها من ناحية أخرى قد تكون خطراً عليها، بفعل سيطرتها وهيمنتها التى تتجه إلى أن تكون غير محدودة. من هنا، تبدو أهمية هذا الجانب المأثور من الثقافة، فيما يحمله من أصالة وعراقة يشكلان فى واقع الأمر خط الدفاع القوى الذى يحفظ هذه الثقافة من الاندثار، ويصونها من الذوبان فى غيرها، ويجدد شبابها، ويعطيها طابعها المتميز المتطور، الذى يضمن لها البقاء والاستمرار والتأثير.

ولعلنا لا نضيف جديداً هنا عندما نشير إلى ارتباط هذه التعبيرات الثقافية المأثورة ببيئتها التى نشأت فيها، وبمجتمعها الذى عاشت بين أفراده، وأنها تأثرت بهما، وأثرت فيهما، وأنهما أعطياها وجودها، كما أعطتهما هى بدورها قيمة إنسانية، وتراثاً ثقافياً. وليس بعيداً عن أعيننا الآن ما نراه من تشويه للبيئة، وللتراث الثقافى الإنسانى بتأثير تلك الصناعات الجديدة، الكثيفة الإنتاج والتوزيع، وما يصحبها من إعلان يروج لها، ويزين لفوائدها، أثر فى تحول اهتمامات الناس إلى الجوانب المادية النفعية البحتة، مما أدى إلى تلويث البيئة وتشويهها. ولم يقف التلوث عند حدود البيئة فحسب، ولكنه يمتد ليلوث العقل والسمع والبصر أيضاً. ولسنا فيما نظن فى حاجة إلى أن نشير إلى تأثير ذلك على جوانب التراث الثقافى المتعددة، فهى ليست بمنجاة من هذا كله. كما أننا لسنا فى حاجة إلى أن نضرب أمثلة على ذلك، وإنما يكفى أن نذكر مثالاً واحداً هنا لما تفعله السياحة غير المدروسة أو المخطط لها من تأثير - فى بعض المجتمعات - على البيئة تشويهاً وقبحاً، وعلى الثقافة رخصاً وابتذالاً.

وهنا لا يمكن لنا أن نغض الطرف عن تأثير ذلك - كمثال - على المدى المتوسط والبعيد، على الخسارة الاقتصادية والثقافية التى تنتج عن تدهور المواصفات الموروثة للمأثورات، وفقدانها قيمتها واحترامها المرتبطين بأصالتها وجودتها، مما يؤدى فى النهاية إلى أن يهجرها أصحابها، وأن يتنكروا لها، فتنسى أو تهمل، أو تضيع!!! ومن ثم، يفقد أصحابها على المستوى المادى ما يعيشون عليه، وعلى المستوى الاجتماعى والثقافى، نظماً وعادات وتقاليد صاغت وظلت تصوغ حياتهم، وتشكل الأساس الذى تقوم عليه قيمهم، ويحدد أنماط سلوكهم، وتبنى عليه هويتهم.

وهكذا لا نظننا نغالى فى القول عندما نؤكد على أن الاهتمام بالمأثورات، كما تتجلى تعبيراتها المتنوعة والمتعددة، لا يأتى فقط **من أهميتها** الثقافية أو الاجتماعية أو الاقتصادية فحسب، بل **إنه أيضاً** ضرورة إنسانية عالمية، ذلك أن هذا سوف يسهم فى **إثراء** الثقافات العالمية المتنوعة ويصل بينها، ويعمل على **ترسيخ** أسس قوية من أجل سلام حقيقى لكل البشر، يقوم على التواصل الاجتماعى والثقافى، والتنمية المستدامة للجميع.

وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت موضوعات الملكية الفكرية، خاصة المتصلة بالموارد الوراثية والمعارف التقليدية وتعبيرات الفولكلور تمثل قضية حيوية لغالبية الدول النامية وشعوبها ، باعتبارها المالك الأساسى لهذه الموارد والمعارف والتعبيرات. وعلى ذلك فهى - أى الدول والشعوب - صاحبة الحق فى التصرف فيها، بما يحفظ لها حقوقها من الاستغلال غير المشروع وأعمال القرصنة التى تتعرض لها بشكل متزايد، خاصة فى ضوء ما شهدته السنوات الأخيرة من تنامى أشكال هذا الاستغلال وتنوعه، نظراً للتقدم الهائل فى الأساليب والوسائل العلمية والتكنولوجية المعاصرة.

ولعلنا فى هذا المقام نحتاج إلى تعريف بشكل بسيط بالمقصود بالملكية الفكرية التى يثور حولها نقاش كثير، وعلى مختلف الأصعدة الاقتصادية والثقافية والتكنولوجية وغيرها خلال العقدين الأخيرين.

إن الملكية الفكرية تعنى أو يقصد بها ،كل الحقوق القانونية الناشئة عن نشاط أو جهد فكرى يؤدى إلى ابتكار فى المجالات الصناعية والعلمية والأدبية والفنية، وتصدر الدول قوانين لحماية الملكية الفكرية لسببين أساسيين:

أولهما : إضفاء الطابع القانونى على الحقوق المعنوية والمالية للمبدعين والمبتكرين بما يضمن لهؤلاء تمتعهم بثمار إبداعهم.

وثانيهما: تشجيع الابتكار والنهوض به ودعمه ونشر نتائجه وتطبيقاته، بما يؤدى إلى تشجيع التجارة المشروعة تحت مظلة سياسية حكومية رشيدة تستعين بنظام الملكية الفكرية كأداة أساسية من أدوات تنفيذ خطط التنمية الثقافية والتكنولوجية والاقتصادية وغيرها.

ولعلنا نتوقف هنا لنشير إلى أن العالم الآن يشهد تطوراً هائلاً ــ علميًا وتقنيًا ــ مما فتح الباب أمام موضوعات جديدة، ومجالات تخصص لم يكن العالم متنبهًا إليها، وأن هذا دفع إلى التفكير فى البحث عن سبل لتوفير الحماية القانونية لهذه الموضوعات والمجالات الجديدة مثل البراءات والتكنولوجيا الحيوية وتطبيقاتها، والمؤشرات الجغرافية Geographical Indications، والتجارة الإلكترونية، والعلامات التجارية، والأداء السمعى، والبصرى، وقواعد البيانات .. إلخ ، وهى موضوعات ومجالات تهتم بها الدول المتقدمة فى المقام الأول.

لقد طالبت الدول النامية ــ على سبيل المثال ــ بضرورة توفير الحماية لمأثوراتها الشعبية (فولكلورها ومعارفها التقليدية أو المأثورة) من خلال الجمع والتوثيق بهدف منع استغلالها دون مقابل.

وقد تبين من خلال المناقشات والاجتماعات والمؤتمرات التى تمت خلال ما يزيد على ربع قرن أن المشروعات ليست بالسهولة المتصورة، قياساً على عناصر أو موضوعات ثقافية أو علمية أخرى.

فالمأثورات الشعبية ــ على سبيل المثال ــ باعتبارها ميراثاً ثقافيًا، وشكلاً من أشكال التعبير عن ثقافة شعب أو سكان إقليم معين، وشخصيته، تعد فى حد ذاتها عائقًا أساسيًا أمام توفير الحماية بشكلها التقليدى المعروف.

فليس هناك شخص بعينه يستطيع ادعاء ملكية المأثورات الشعبية على تعدد أشكالها وتعبيراتها ومظاهرها، ومن ثم يطلب الحماية لها، ذلك أنها ــ فى الواقع ــ كما تشير وثائق المنظمات الدولية، مجموعة أنظمة من الحقوق المتوارثة Systems of Inherited Rights تخص مجتمعاً أو بيئة أو جماعة. ويعنى هذا أن هناك مصاعب سياسية وفنية كبرى تعترض تحديد «المصنفات الفولكلورية» بكافة أشكالها Classified Inventory Repertoire بما تشمله من موسيقى ورقص وغناء وحكايات، وحرف، وصناعات، وأمثال، ومعارف، وعادات.. إلخ، وبالتالى إدراجها ضمن «إطار» قانونى يسمح بفرض عقوبات محددة على من ينتهك ما يعتبر حقوقاً للغير.

هذه الصعوبات هى التى دفعت المنظمات العالمية كاليونسكو والوايبو (المنظمة العالمية للملكية الفكرية) لعقد عشرات المؤتمرات المحلية والإقليمية والدولية، واقتراح الأطر القانونية المناسبة لحمايته(*).

على أية حال إننا سنستخدم فى هذه الورقة مصطلح المأثورات الشعبية. وهو المصطلح العربى العلمى الدقيق للدلالة على ما هو شائع الآن فى المحافل الدولية من مصطلحات مثل «الفولكلور» أو «تعبيرات الفولكلور» و «المعارف المأثورة» (أو التقليدية؛ إذ إنه يضمها معًا) ونحن نعرف المأثورات الشعبية بأنها:

«الفنون والعادات والمعتقدات والمعارف الجمعية المأثورة التى عبر، ويعبر عنها، ومن خلالها الشعب عن نفسه عن طريق فرد أو مجموعة أفراد، وسواء استخدم الكلمة أو الحركة أو النغمة أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة أو ممارسة جماعية».

وقد أخذ المشرِّع المصرى بما ورد فى مشروع القانون النموذجى لحماية الفولكلور الذى وضعه اليونسكو مفضلاً بذلك المصطلح العلمى الغربى، وضمنه الفقرة (٧) من المادة (٣٨) من قانون حماية الملكية الفكرية، الذى ينص على أن:

الفولكلور الوطنى: كل تعبير يتمثل فى عناصر متميزة تعكس التراث الشعبى التقليدى الذى نشأ أو استمر فى جمهورية مصر العربية وبوجه خاص التعبيرات الآتية:

أ ــ التعبيرات الشفوية: مثل الحكايات والأحاجى والألغاز والأشعار الشعبية وغيرها من المأثورات.

ب ــ التعبيرات الموسيقية: مثل الأغانى الشعبية المصحوبة بموسيقى.

ج ــ التعبيرات الحركية: مثل الرقصات والمسرحيات والأشكال الفنية والطقوس.

(*) انظر: كتاب «جمهورية مصر العربية وحماية حقوق الملكية الفكرية» ــ وزارة الخارجية ــ القاهرة ١٩٩٩. وانظر كذلك وثائق اجتماعات اللجنة الحكومية الدولية المعنية بالموارد الوراثية وتعبيرات الفولكلور والمعارف التقليدية ــ منظمة الوايبو.

د - التعبيرات الملموسة: مثل منتجات الفن الشعبى التشكيلى، وبوجه خاص الرسومات بالخطوط والألوان والحفر والنحت والخزف والطين والمنتجات المصنوعة من الخشب، أو ما يرد عليها من تطعيمات تشكيلية أو الموزاييك أو المعدن أو الجواهر والحقائب المنسوجة يدوياً، وأشغال الإبرة والمنسوجات والسجاد والملبوسات، والآلات الموسيقية، والأشكال المعمارية.

والمأثورات الشعبية (تعبيرات الفولكلور والمعارف المأثورة «التقليدية») تبدو أو تظهر فى صور كثيرة يصعب الإحاطة بها فى مثل هذه العجالة، إلا أنه يمكن القول إنها تظهر فى طرق الحياة المختلفة التى يعبر عنها من خلال الشعر الشعبى والأغانى والموسيقى والأمثال والأقوال الشعبية المأثورة المتداولة شفاها، ومن خلال العادات والتقاليد والمعارف والطقوس والألعاب والحرب والصناعات والرقصات الشعبية، بالإضافة إلى العمارة وأساليب البناء التقليدية، وكذلك أساليب التداوى الشعبية، وغير ذلك مما يمكن تفصيله، وما هو معروف للمتخصصين فى المأثورات الشعبية.

ومن الملاحظ أن هذا النوع من التراث الثقافى يتعرض منذ فترة ليست بالقصيرة لمجموعة من المخاطر التى هددت، وتهدد، بقاءه واستمراره وقد تؤدى - و هى بسبيلها إلى ذلك بالفعل - إلى اندثاره وفنائه.

إن السؤال المطروح علينا اليوم هو كيفية تحقيق الحماية الفعالة لمأثوراتنا الشعبية والحفاظ عليها لما يمثله هذا اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً!!

ولعلنا نتفق جميعًا، على أن الإجابة عن هذا التساؤل تتضمن ما يلى:

أولاً: الاعتراف الحقيقى الذى يتطلب إجراءات عملية، علمية وقانونية، بأن المأثورات الشعبية - وفقًا لمفهومنا - تمثل جانبًا غاية فى الأهمية من تراثنا الثقافى. وإن هذا يقتضى بالضرورة العمل على زيادة الوعى بقيمتها الثقافية والاجتماعية والتاريخية والاقتصادية باستخدام كل الوسائل المتاحة، سواء عبر مناهج التعليم أو وسائل الاتصال المعاصرة أو غيرها.

ثانيًا: أن ينشأ وبشكل جاد علمى وحقيقى الأرشيف الوطنى الذى يقوم على جمع مواد المأثورات الشعبية وتوثيقها وتصنيفها، وتكوين قاعدة بيانات علمية خاصة بها. وأن تتوفر للأرشيف الإمكانات البشرية والمادية، وأن تزال من طريقه كل العقبات التى تعوقه عن أدائه لدوره البالغ الأهمية فى هذا المجال.

وهنا فإن هذا الأرشيف، إلى جانب الجمع والصون والتوثيق، يجب عليه أن يقوم على تدريب الكوادر المتخصصة، سواء بشكل مركزى أو عن طريق مراكز تدريب محلية، وتوفير أفضل الوسائل لتوثيق وتصنيف هذه المأثورات وحمايتها، ونكرر حمايتها.

ثالثًا: أن يتم وضع خطة علمية للتعريف بهذه المأثورات وضرورتها وأهميتها بالتنسيق مع أجهزة الشباب والتعليم المهنى والفنى لوضع خطط للتدريب والتعليم المستمر، وتنفيذها. وكذلك العمل على توفير الخبراء والفنيين فى هذا المجال بهدف الحفاظ على تجليات هذه المأثورات وصورها المتعددة، واستلهامها وإعادة إنتاجها والعمل على وضع السياسات التى تهدف إلى استثارة وعى الأجيال بها وصونها وتنميتها مع المحافظة على مضمونها وجوهرها.

رابعًا: ضرورة توفير الدعم البشرى والمادى للأرشيف؛ كى ينهض بمهمته فى الحفاظ على مظاهر هذه المأثورات وتوثيقها، والعمل على إتاحتها للمبدعين وغيرهم، والحفاظ على الحقوق المادية والمعنوية لأصحابها.

خامسًا: ضرورة توفير الحماية القانونية على الصعيدين المحلى والدولى لهذه المأثورات، وهنا لابد أن نذكر جهوداً أو محاولات دولية للتوصل إلى آلية قانونية تكفل هذه الحماية لكنها مازالت فى طور المحاولات، ومازالت عاجزة عن كفالة الحماية الدولية المناسبة، بما يتناسب مع أهمية هذه المأثورات وخطورة ما تتعرض له.

وللأسف مازالت التشريعات الوطنية الخاصة بحماية المأثورات الشعبية (تعبيرات الفولكلور والمعارف المأثورة) وصونها غير كاملة أو عامة، لا تفيد كثيراً إذا استدعى الأمر استخدامها أو الرجوع إليها.

ولن يتحقق هذا بالضرورة دون العمل على اتخاذ تدابير فعالة على المستويين المحلى والعالمى من أجل حماية وصون هذه المأثورات، وهو ما تعمل المنظمات الدولية، كالمنظمة العالمية للملكية الفكرية ومنظمة اليونسكو كما سبق

أن ذكرنا، جاهدة من أجل الوصول إلى أن يكون هذا واقعًا يحترمه الجميع، لأن فى ذلك خيراً للجميع، استناداً إلى:

١ ــ أن هذه المأثورات، ثقافيًا، هى جزء من التراث الثقافى للإنسانية جمعاء، سواء على الصعيد المحلى أو على الصعيد العالمى، وأنها تدعم الذاتية الثقافية للشعوب، وتؤكد التنوع الثقافى الذى يثرى الثقافة الإنسانية، ويدعم حقوق الإنسان.

٢ ــ أن هذه المأثورات، اجتماعيًا، يمكن ــ وهى كذلك بالفعل ــ أن تكون وسيلة للتقارب بين مختلف الفئات الاجتماعية داخل المجتمع الواحد، وكذلك بين مختلف الشعوب.

٣ ــ أن هذه المأثورات، اقتصادياً، كانت ــ وستظل ــ مورداً اقتصادياً مهمًا لأصحابها، أفراداً، وجماعات، وشعوباً، وأنها مهددة بفعل عوامل كثيرة بالتدهور والتشويه والاندثار.

٤ ــ أن إضفاء الحماية القانونية على الحقوق الاقتصادية والمعنوية (الثقافية والاجتماعية) لمبدعى ومؤدى هذه المأثورات، أمر ضرورى من أجل تمكين الأفراد والجماعات من الاستفادة من ثمار إبداعهم وأدائهم.

٥ ــ أن هذه الحماية ستشجع الإبداع، وتحافظ على الأداء المتميز، وتضمن الاستمرار والتطوير والتداول لهذه المأثورات؛ مما يسهم فى تحقيق التنمية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لأصحاب هذه المأثورات.

والحقيقة التى ينبغى أن تكون واضحة تماماً، أن مسئولية حماية المأثورات الشعبية لما لها من قيمة اقتصادية وثقافية وتاريخية واجتماعية تتطلب تضافر الجهود على المستوى الوطنى عن طريق العمل المشترك بين الأرشيف والوزارات المعنية، والقائمين على برامج التعليم والتثقيف والإعلام وبرامج التدريب والتنمية الخاصة بالصناعات والحرف الشعبية وغيرهم من المشغولين بالمأثورات الشعبية، سواء أكانوا أفراداً أم جمعيات.

وفى النهاية، فإننا نرى ــ مرة أخرى ــ أن الأرشيف الوطنى للمأثورات الشعبية يمكن أن يكون هو المحور والمنطلق لكل هذا عندما يدعم بالخبرات العلمية الضرورية، وعندما تتوفر له الإمكانات المادية اللازمة.

وهنا ينبغى أن نؤكد على أمور عدة ينبغى أن تكون واضحة تماماً ونحن نتحدث عن الأرشيف.

أولهـا : أن القوائم والتسجيلات وقواعد البيانات ليست هى السبيل الوحيد لحماية هذه المأثورات بأشكالها المتعددة على الصعيدين المعنوى والمادى.

وثانيـهـا : ذلك أن هذا يمثل جانبًا واحداً من جوانب الحماية. هذه الحماية الدفاعية أو السلبية التى تتمثل فى توثيق المأثورات عن طريق قواعد البيانات لا تغنى فى الحقيقة عن الحماية الإيجابية التى تتمثل فى إيجاد نظام حماية فريد Suigeneris System يتضمن اقتسام العوائد والفوائد الناتجة عن الاستغلال المشروع لتلك المأثورات، سواء كانت مما يدخل تحت مصطلح تعبيرات الفولكلور أو المعارف المأثورة (التقليدية) كما ينبغى أن يكون واضحاً.

أولاً : إننا عندما ندعو إلى حماية المأثورات الشعبية (المعارف المأثورة ،التقليدية، وتعبيرات الفولكلور) لا ندعو إلى تجميدها أو منع الآخرين من الاستفادة منها، بل لعل العكس هو الصحيح، إننا نريد أن يستفيد منها كل إنسان وأن تمتد إليها يد التطوير التى تناسب الحاجات الإنسانية الجديدة فى الحاضر، والتى تستجد فى المستقبل دون إهدار لحق الفرد أو الجماعة صاحبة الابتكار والحفاظ على هذه المعارف والتقاليد ونقلها من جيل إلى جيل.

ثانيًـا : إننا عندما نعطى أصحاب هذه المعارف والتعبيرات حقوقهم إنما نسهم، فى الوقت ذاته، فى استمرار إبداعهم، ومعارفهم، وتعبيراتهم، ورفع مستواهم فكرياً ومادياً، وتعميق إدراكهم لإنسانيتهم ودورهم الذى لا يمكن الاستغناء عنه.

ثالثًـا : إننا عندما نؤكد على ضرورة الحماية بشكليها الدفاعى والإيجابى وأهميتها فى منع الانتهاب وسوء الاستغلال، إنما نؤكد فى الوقت ذاته على المنع والتقليل من احتمالات صدام الثقافات، وشعور بعضها بالظلم والقهر تجاه بعضها الآخر. كما أننا نسهم فى الوقت ذاته فى تأكيد احترام الآخر المختلف، لا نفيه واستغلاله.. وهو فى تقديرنا أمر يستحق أن نبذل فيه جهداً ووقتاً.

رابعًـا : إنه دون هذه الحماية الإيجابية، وهى الحماية التى تفتقدها الآليات الحالية للملكية الفكرية سوف يكون من

السهل استمرار أعمال القرصنة والاستغلال غير المشروع... إلخ وبذلك لن يصبح لأصحاب هذه المأثورات أية حقوق، سواء مادية أو معنوية.

خامساً: إن الأمر فيما يتصل بحماية المأثورات الشعبية، أو تعبيرات الفولكلور والمعارف المأثورة (التقليدية) لا يقتصر فقط على الحصول على منافع مادية أو عوائد اقتصادية؛ ذلك أننا نرى أن الأمر أكبر من ذلك كثيراً، وأن الحفاظ على الثراء والتنوع الثقافى للجماعات أو الشعوب أهم كثيراً من التركيز على تلك المنافع والفوائد الاقتصادية.

سادساً: إن الحماية الإيجابية لتعبيرات الفولكلور والمعارف المأثورة ترتب بالضرورة حقوقاً أخلاقية، تتضمن الإعلان عن المصدر والمكان والجماعة صاحبة تعبيرات الفولكلور أو المعارف، وتجرم الاستخدام غير المشروع والإساءة إلى أصحابها.

وفى النهاية، فإنه من الضرورى أن توضع الأمور التالية فى الاعتبار:

١ ـ إعداد Tool Kits لمبدعى تعبيرات الفولكلور وأصحاب المعارف المأثورة؛ بهدف بناء قدراتهم باعتباره يعد إجراءً عملياً يسهم فى تنمية وتعميق إدراك أصحاب هذه المأثورات بأهمية توثيق تعبيراتهم ومعارفهم ومنع استغلالها غير المشروع، وأن ذلك لابد أن يتم بالتشاور معهم.

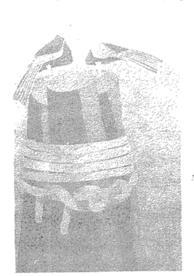
٢ ـ إن الطبيعة المتغيرة والمتطورة لهذه المأثورات تفرض أن يتكيف النظام الفريد الذى ندعو إليه معها، وأنه لابد من أن يكون هناك رؤية شاملة للحماية إذ لا تصلح التجزئة هنا، لملائمة بعض الأجزاء لبعض آليات الملكية الفكرية فى حين أن أجزاء أخرى لا تقل أهمية لا تتلائم مع هذه الآليات.

٣ ـ إننا نلح، وسنستمر فى الإلحاح، على ضرورة إعداد وثيقة حول العناصر الممكنة للتوصل إلى إطار دولى؛ لحماية أشكال التعبير الفولكلورى، والمعارف المأثورة. ونبهنا، ومازلنا ننبه، إلى أن وسائل الحماية ينبغى أن تكون ذات طابع دولى، أى تعكسها اتفاقية دولية.

٤ ـ إننا نؤكد على حاجاتنا إلى تحديد دقيق للمصطلحات العالمية والوطنية، وإننا يمكننا التغلب على صعوبات ذلك الأمر عن طريق إعداد قوائم شاملة مفتوحة لأشكال التعبير الفولكلورى والمعارف المأثورة (التقليدية) بصرف النظر عن الاتفاق على هذا المصطلح أو ذاك، وأن تحدد القوانين الوطنية وملحقاتها الأشكال والتعبيرات المطلوب حمايتها، وفقاً لمعايير دولية محددة وواضحة ومتفق عليها.

٥ ـ إن الحديث عن قوانين نموذجية أو قواعد إرشادية لا يفيد كثيراً فيما نحن بصدده، وإنما ينبغى أن نكون واضحين وصرحاء مع أنفسنا بالتأكيد على ضرورة إيجاد نظام لهذا الأمر.

٦ ـ إن عدم التوصل إلى صك دولى ملزم لحماية الموضوعات المطروحة، من شأنه أن يفتح الباب على مصراعيه أمام المشرع الوطنى لوضع قواعد بالغة الشدة على صعيد الحماية فى غيبة معايير دولية يمكن الرجوع إليها لتقييم هذه القواعد. ومن ثم، فإن هناك مصلحة مشتركة للجميع فى إنجاز هذا الصك الدولى الذى نطمح إليه، ليكون إطاراً مرجعياً للجميع.



منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة
(اليونسكو)

اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافى غير المادى

باريس، ١٧ أكتوبر/ تشرين الأول ٢٠٠٣

اتفاقية بشأن صون التراث الثقافى غير المادى

إن المؤتمر العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، المشار إليها فى ما يلى باسم «اليونسكو»، المنعقد فى باريس من ٢٩ سبتمبر/أيلول إلى ١٧ أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٣، فى دورته الثانية والثلاثين.

إذ يشير إلى الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، لاسيما الإعلان العالمى لحقوق الإنسان لعام ١٩٤٨، والعهد الدولى الخاص بالحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لعام ١٩٦٦، والعهد الدولى الخاص بالحقوق المدنية والسياسية لعام ١٩٦٦.

وبالنظر إلى أهمية التراث الثقافى غير المادى بوصفه بوتقة للتنوع الثقافى وعاملاً يضمن التنمية المستدامة، وفقاً لما أكدته توصية اليونسكو بشأن صون الثقافة التقليدية والفولكلور لعام ١٩٨٩، وإعلان اليونسكو العالمى بشأن التنوع الثقافى لعام ٢٠٠١، وإعلان اسطنبول لعام ٢٠٠٢، المعتمد فى اجتماع المائدة المستديرة الثالث لوزراء الثقافة.

وبالنظر إلى الترابط الحميم بين التراث الثقافى غير المادى والتراث المادى الثقافى والطبيعى.

وإذ يلاحظ أن عمليتى العولمة والتحول الاجتماعى، إلى جانب ما توفرانه من ظروف مساعدة على إقامة حوار متجدد فى ما بين الجماعات، فإنهما شأنهما شأن ظواهر التعصب، تعرضان التراث الثقافى غير المادى لأخطار التدهور والزوال والتدمير، ولاسيما بسبب الافتقار إلى الموارد اللازمة لصون هذا التراث.

وإدراكاً منه للرغبة العالمية النطاق والشاغل المشترك فى ما يتعلق بصون التراث الثقافى غير المادى للبشرية.

وإذ يعترف بشأن الجماعات، وخاصة جماعات السكان الأصليين، والمجموعات، وأحياناً الأفراد، يضطلعون بدور مهم فى إنتاج التراث الثقافى غير المادى والمحافظة عليه وصيانته وإبداعه من جديد، ومن ثم يسهمون فى إثراء التنوع الثقافى والإبداع البشرى.

ويلاحظ الجهود الواسعة النطاق التى بذلتها اليونسكو لإعداد وثائق تقنية من أجل حماية التراث الثقافى، لاسيما اتفاقية حماية التراث العالمى الثقافى والطبيعى لعام ١٩٧٢.

ويلاحظ أيضًا أنه لا يوجد إلى الآن أى صك متعدد الأطراف ذى طابع ملزم يستهدف صون التراث الثقافى غير المادى.

ونظراً لأن الاتفاقات والتوصيات والقرارات الدولية القائمة بشأن التراث الثقافى والطبيعى ينبغى إثراؤها

واستكمالها على نحو فعال بأحكام جديدة تتعلق بالتراث الثقافى غير المادى.

ونظراً لضرورة تعزيز الوعى، وخاصةً بين الأجيال الناشئة، بأهمية التراث الثقافى غير المادى وبأهمية حمايته.

وإذ يرى أنه ينبغى للمجتمع الدولى أن يسهم مع الدول الأطراف فى هذه الاتفاقية فى صون هذا التراث بروح من التعاون والمساعدة المتبادلة.

ويذكّر ببرامج اليونسكو الخاصة بالتراث الثقافى غير المادى، لا سيما إعلان روائع التراث الشفهى وغير المادى للبشرية.

ونظراً للدور القيِّم للغاية الذى يؤديه التراث غير المادى فى التقارب والتبادل والتفاهم بين البشر.

يعتمد هذه الاتفاقية فى هذا اليوم السابع عشر من شهر أكتوبر/تشرين الأول عام ٢٠٠٣.

أولاً- أحكام عامة

المادة ١ - أهداف الاتفاقية:

تسعى هذه الاتفاقية إلى تحقيق الأهداف التالية:

(أ) صون التراث الثقافى غير المادى.

(ب) احترام التراث الثقافى غير المادى للجماعات والمجموعات المعنية وللأفراد المعنيين.

(جـ) التوعية على الصعيد المحلى والوطنى والدولى بأهمية التراث الثقافى غير المادى وأهمية التقدير المتبادل لهذا التراث.

(د) التعاون الدولى والمساعدة الدولية.

المادة ٢ - التعاريف:

لأغراض هذه الاتفاقية:

١ - يقصد بعبارة «التراث الثقافى غير المادى» الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات - وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية - التى تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءاً من تراثهم الثقافى. وهذا التراث الثقافى غير المادى المتوارث جيلاً عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمى لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافى والقدرة الإبداعية البشرية. ولا يؤخذ فى الحسبان لأغراض هذه الاتفاقية سوى التراث الثقافى غير المادى الذى يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين الجماعات والمجموعات والأفراد والتنمية المستدامة.

٢ - وعلى ضوء التعريف الوارد فى الفقرة (١) أعلاه يتجلى «التراث الثقافى غير المادى» بصفة خاصة فى المجالات التالية:

(أ) التقاليد وأشكال التعبير الشفهى، بما فى ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافى غير المادى.

(ب) فنون وتقاليد أداء العروض.

(جـ) الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.

(د) المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.

(هـ) المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

٣ - ويقصد بكلمة «الصون» التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافى غير المادى، بما فى ذلك تحديد هذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه وإبرازه ونقله، لاسيما عن طريق التعليم النظامى وغير النظامى، وإحياء مختلف جوانب هذا التراث.

٤ - ويقصد بعبارة «الدول الأطراف» الدول الملتزمة بهذه الاتفاقية والتى تسرى فيما بينها أحكامها.

٥ - وتنطبق أحكام هذه الاتفاقية مع ما يلزم من تعديل على الأقاليم المشار إليها فى المادة ٣٣ والتى تصبح أطرافاً فيها، طبقاً للشروط المحددة فى المادة المذكورة. وفى هذه الحالة، فإن عبارة «الدول الأطراف» تنطبق أيضاً على هذه الأقاليم.

المادة ٣ - العلاقة مع الصكوك الدولية الأخرى:

لا يجوز تفسير أى حكم فى هذه الاتفاقية على أنه:

(أ) يعدل وضع أو خفَض مستوى حماية الممتلكات المعلنة تراثاً ثقافياً فى إطار الاتفاقية الخاصة بحماية التراث العالمى الثقافى والطبيعى لعام ١٩٧٢، والتى يرتبط بها عنصر من التراث الثقافى غير المادى ارتباطاً مباشراً؛ أو

(ب) يؤثر على الحقوق والواجبات المترتبة على الدول الأطراف بموجب أية وثيقة دولية تكون هذه الدول أطرافاً فيها وتتعلق بحقوق الملكية الفكرية، أو باستخدام الموارد البيولوجية أو الأيكولوجية.

ثانياً - أجهزة الاتفاقية

المادة ٤ - الجمعية العامة للدول الأطراف:

١ - تنشأ جمعية عامة للدول الأطراف، تسمى فيما يلى «الجمعية العامة». والجمعية العامة هى الهيئة العليا لهذه الاتفاقية.

٢ - تجتمع الجمعية العامة فى دورة عادية مرة كل سنتين. ويمكنها أن تجتمع فى دورة استثنائية إذا ما قررت هى ذلك، أو إذا تلقت طلباً لهذه الغاية من اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافى غير المادى أو من ثلث الدول الأطراف على الأقل.

٣ - تعتمد الجمعية العامة نظامها الداخلى.

المادة ٥ - اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافى غير المادى:

١- تنشأ فى إطار اليونسكو لجنة دولية حكومية لصون التراث الثقافى غير المادى تسمى فيما يلى «اللجنة». وتتألف هذه اللجنة من ممثلى ١٨ دولة طرفاً تنتخبها الدول الأطراف، مجتمعة فى الجمعية العامة، وذلك حالما تدخل هذه الاتفاقية حيز التنفيذ طبقاً للمادة ٣٤.

٢ - يرفع عدد الدول الأعضاء فى اللجنة إلى ٢٤ دولة عندما يصبح عدد الدول الأطراف فى الاتفاقية ٥٠ دولة.

المادة ٦ - انتخاب الدول الأعضاء فى اللجنة ومدة العضوية:

١- ينبغى أن يفى انتخاب الدول الأعضاء فى اللجنة بمبدأى التوزيع الجغرافى العادل والتناوب المنصف.

٢ - تقوم الدول الأطراف فى الاتفاقية، مجتمعة فى الجمعية العامة، بانتخاب الدول الأعضاء فى اللجنة لمدة أربع سنوات.

٣ - غير أن مدة عضوية نصف الدول الأعضاء فى اللجنة المنتخبة عند حدوث الانتخاب الأول، تحدد لسنتين فقط، ويجرى تعيين هذه الدول عن طريق سحب أسمائها بالقرعة لدى إجراء هذا الانتخاب الأول.

٤ - وتقوم الجمعية العامة مرة كل سنتين بتجديد نصف الدول الأعضاء فى اللجنة.

٥ - وتنتخب الجمعية العامة أيضاً العدد اللازم من الدول الأعضاء فى اللجنة لشغل المقاعد الشاغرة.

٦ - ولا يجوز انتخاب دولة ما فى عضوية اللجنة لفترتين متعاقبتين.

٧ - تختار الدول الأعضاء لتمثيلها فى اللجنة أشخاصاً مؤهلين فى مختلف ميادين التراث الثقافى غير المادى.

المادة ٧ - مهام اللجنة:

دون الإخلال بالمهام الأخرى المسندة إلى اللجنة بموجب هذه الاتفاقية، تقوم اللجنة بالمهام التالية:

(أ) الترويج لأهداف الاتفاقية وتشجيع وضمان متابعة تنفيذها.

(ب) إسداء المشورة بشأن أفضل الممارسات وصياغة توصيات بشأن التدابير الرامية إلى صون التراث الثقافى غير المادى.

(جـ) إعداد مشروع لاستخدام موارد الصندوق، وعرضه على الجمعية العامة لإقراره وفقاً للمادة ٢٥.

(د) تقصى السبل الكفيلة بزيادة موارد الصندوق واتخاذ التدابير اللازمة لهذا الغرض، وفقاً للمادة ٢٥.

(هـ) إعداد توجيهات تنفيذية بشأن تطبيق الاتفاقية وعرضها على الجمعية العامة للموافقة عليها.

(و) القيام، وفقاً للمادة ٢٩، بفحص تقارير الدول الأطراف، وإعداد خلاصة لها من أجل الجمعية العامة.

(ز) دراسة الطلبات التى تقدمها الدول الأطراف، والبت فى الأمور التالية، طبقاً لمعايير الاختيار الموضوعية التى تضعها اللجنة وتوافق عليها الجمعية العامة:

١ - الإدراج فى القوائم والاقتراحات المشار إليها فى المواد ١٦، ١٧، ١٨.

٢ - منح المساعدة الدولية وفقاً لأحكام المادة ٢٢.

المادة ٨ - أساليب عمل اللجنة:

١- تكون اللجنة مسئولة أمام الجمعية العامة، وتحيطها علماً بكل أنشطتها وقراراتها.

٢ - تعتمد اللجنة نظامها الداخلى بأغلبيّة ثلثى أعضائها.

٣ - يحق للجنة أن تنشئ، على أساس مؤقت، الأجهزة الاستشارية الخاصة التى تراها لازمة لأداء مهامها.

٤ - يحق للجنة أن تدعو إلى اجتماعاتها أية هيئة عامة أو خاصة، وكذلك أى شخص طبيعى، ممن ثبتت كفاءتهم فى مختلف ميادين التراث الثقافى غير المادى، لاستشارتهم فى مسائل معينة.

المادة ٩ - اعتماد المنظمات الاستشارية:

١- تقترح اللجنة على الجمعية العامة اعتماد منظمات غير حكومية، ثبتت كفاءتها، فى ميدان التراث الثقافى غير المادى. وتكلف هذه المنظمات بمهام استشارية لدى اللجنة.

٢ - تقترح اللجنة على الجمعية العامة أيضاً معايير وطرائق هذا الاعتماد.

المادة ١٠ - الأمانة:

١- تقدم أمانة اليونسكو مساعدتها للجنة.

٢ - تعد الأمانة الوثائق الخاصة بالجمعية العامة وباللجنة، كما تعد مشروع جدول أعمال اجتماعاتهما، وتكفل تنفيذ قراراتهما.

ثالثًا - صون التراث الثقافى غير المادى على الصعيد الوطنى

المادة ١١ - دور الدول الأطراف:

تقوم كل دولة طرف بما يلى:

(أ) اتخاذ التدابير اللازمة لضمان صون التراث الثقافى غير المادى الموجود فى أراضيها.

(ب) القيام، فى إطار تدابير الصون المذكورة فى الفقرة ٣ من المادة ٢، بتحديد وتعريف مختلف عناصر التراث الثقافى غير المادى الموجود فى أراضيها، بمشاركة الجماعات والمجموعات والمنظمات غير الحكومية ذات الصلة.

المادة ١٢ - قوائم الحصر:

١ - من أجل ضمان تحديد التراث الثقافى غير المادى بقصد صونه، تقوم كل دولة طرف بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافى غير المادى الموجود فى أراضيها. ويجرى استيفاء هذه القوائم بانتظام.

٢ - وتقوم كل دولة طرف، لدى تقديم تقريرها الدورى إلى اللجنة وفقًا لأحكام المادة ٢٩، بتوفير المعلومات المناسبة بشأن هذه القوائم.

المادة ١٣ - تدابير الصون الأخرى:

من أجل ضمان صون التراث الثقافى غير المادى الموجود فى أراضيها وتنميته وإحيائه، تسعى كل دولة طرف إلى القيام بما يلى:

(أ) اعتماد سياسة عامة تستهدف إبراز الدور الذى يؤديه التراث الثقافى غير المادى فى المجتمع وإدماج صون هذا التراث فى البرامج التخطيطية.

(ب) تعيين أو إنشاء جهاز أو أكثر مختص بصون التراث الثقافى غير المادى الموجود فى أراضيها.

(جـ) تشجيع إجراء دراسات علمية وتقنية وفنية، وكذلك منهجيات البحث من أجل الصون الفعال للتراث الثقافى غير المادى، ولاسيما التراث الثقافى غير المادى المعرض للخطر.

(د) اعتماد التدابير القانونية والتقنية والإدارية والمالية المناسبة من أجل ما يلى:

(١) تيسير إنشاء أو تعزيز مؤسسات التدريب على إدارة التراث الثقافى غير المادى، وتيسير نقل هذا التراث من خلال المنتديات والأماكن المعدة لعرضه أو للتعبير عنه.

(٢) ضمان الانتفاع بالتراث الثقافى غير المادى مع احترام الممارسات العرفية التى تحكم الانتفاع بجوانب محددة من هذا التراث.

(٣) إنشاء مؤسسات مختصة بتوثيق التراث الثقافى غير المادى وتسهيل الاستفادة منها.

المادة ١٤ - التثقيف والتوعية وتعزيز القدرات:

تسعى الدول الأطراف بكافة الوسائل الملائمة إلى ما يلى:

(أ) العمل من أجل ضمان الاعتراف بالتراث الثقافى غير المادى واحترامه والنهوض به فى المجتمع، لاسيما عن طريق القيام بما يلى:

١ - برامج تثقيفية للتوعية ونشر المعلومات موجهة للجمهور، وخاصةً للشباب.

٢ - برامج تعليمية وتدريبية محددة فى إطار الجماعات والمجموعات المعنية.

٣ - أنشطة لتعزيز القدرات فى مجال صون التراث الثقافى غير المادى، ولاسيما فى مجال الإدارة والبحث العلمى.

٤ - استخدام وسائل غير نظامية لنقل المعارف.

(ب) إعلام الجمهور باستمرار بالأخطار التى تتهدد هذا التراث وبالأنشطة التى تنفذ تطبيقاً لهذه الاتفاقية.

(جـ) تعزيز أنشطة التثقيف من أجل حماية الأماكن الطبيعية وأماكن الذاكرة التى يعتبر وجودها ضرورياً للتعبير عن التراث الثقافى غير المادى.

المادة ١٥ - مشاركة الجماعات والمجموعات والأفراد:

تسعى كل دولة طرف، فى إطار أنشطتها الرامية إلى حماية التراث الثقافى غير المادى، إلى ضمان أوسع مشاركة ممكنة للجماعات، والمجموعات، وأحياناً للأفراد، الذين يبدعون هذا التراث ويحافظون عليه وينقلونه، وضمان إشراكهم بنشاط فى إدارته.

رابعًا - صون التراث الثقافى غير المادى على الصعيد الدولى

المادة ١٦ - القائمة التمثيلية للتراث الثقافى غير المادى للبشرية:

١ - من أجل إبراز التراث الثقافى غير المادى على نحو أفضل للعيان، والتوعية بأهميته، وتشجيع الحوار فى ظل احترام التنوع الثقافى، تقوم اللجنة، بناء على اقتراح الدول الأطراف، بإعداد واستيفاء ونشر قائمة تمثيلية للتراث الثقافى غير المادى للبشرية.

٢ - تضع اللجنة المعايير التى تحكم إعداد واستيفاء ونشر هذه القائمة التمثيلية، وتعرضها على الجمعية العامة لإقرارها.

المادة ١٧ - قائمة التراث الثقافى غير المادى الذى يحتاج إلى صون عاجل:

١ - من أجل اتخاذ تدابير الصون المناسبة تقوم اللجنة بوضع واستيفاء ونشر «قائمة التراث الثقافى غير المادى الذى يحتاج إلى صون عاجل»، وتدرج التراث المعنى فى هذه القائمة بناء على طلب الدولة الطرف المعنية.

٢ - تقوم اللجنة بصياغة المعايير التى تحكم إعداد واستيفاء ونشر هذه القائمة، وتعرضها على الجمعية العامة لإقرارها.

٣ - ويجوز للجنة فى حالات الضرورة القصوى - التى تحدد وفقًا لمعايير موضوعية تقرها الجمعية العامة بناء على اقتراح اللجنة - أن تدرج فى القائمة المذكورة فى الفقرة ١، بالتشاور مع الدول المعنية، عنصراً من التراث المعنى.

المادة ١٨ - البرامج والمشروعات والأنشطة الخاصة بصون التراث الثقافى غير المادى:

١ - بناءً على الاقتراحات التى تقدمها الدول الأطراف، ووفقًا للمعايير التى تحددها اللجنة وتقرها الجمعية العامة، تقوم اللجنة بصفة دورية باختيار وتعزيز البرامج والمشروعات والأنشطة ذات الطابع الوطنى ودون الإقليمى والإقليمى المعنية بصون التراث والتى ترى أنها تعكس على الوجه الأفضل مبادئ وأهداف هذه الاتفاقية، مراعية فى ذلك الاحتياجات الخاصة للبلدان النامية.

٢ - ولهذه الغاية تتلقى اللجنة طلبات المساعدة الدولية التى تقدمها الدول الأطراف من أجل إعداد هذه الاقتراحات، وتفحص هذه الطلبات وتوافق عليها.

٣ - وتواكب اللجنة تنفيذ هذه البرامج والمشروعات والأنشطة بنشر أفضل الممارسات وفقًا للطرائق والوسائل التى تحددها.

خامساً – التعاون الدولى والمساعدة الدولية

المادة ١٩ – التعاون:

١ – لأغراض هذه الاتفاقية، يشمل التعاون الدولى بصفة خاصة تبادل المعلومات والخبرات والقيام بمبادرات مشتركة، وإنشاء آلية لمساعدة الدول الأطراف فى جهودها الرامية إلى صون التراث الثقافى غير المادى.

٢ – تعترف الدول الأطراف، دون الإخلال بأحكام تشريعاتها الوطنية وقانونها وممارساتها العرفية، بأن صون التراث الثقافى غير المادى يخدم المصلحة العامة للبشرية، وتتعهد لهذه الغاية بأن تتعاون على المستوى الثنائى ودون الإقليمى والإقليمى والدولى.

المادة ٢٠ – أهداف المساعدة الدولية:

يجوز منح المساعدة الدولية للأهداف التالية:

(أ) صون التراث المدرج فى قائمة التراث الثقافى غير المادى الذى يحتاج إلى صون عاجل.

(ب) إعداد قوائم حصر فى السياق المقصود فى المادتين ١١ و ١٢.

(جـ) دعم البرامج والمشروعات والأنشطة التى تنفذ على الصعيد الوطنى ودون الإقليمى والإقليمى وترمى إلى صون التراث الثقافى غير المادى.

(د) أى هدف آخر تراه اللجنة ضرورياً.

المادة ٢١ – أشكال المساعدة الدولية:

إن المساعدة التى تمنحها اللجنة للدولة الطرف، والتى تنظم وفقًا للتوجيهات التنفيذية المذكورة فى المادة ٧ وللاتفاق المشار إليه فى المادة ٢٤، يمكن أن تتخذ الأشكال التالية:

(أ) إجراء دراسات بشأن مختلف جوانب الصون.

(ب) توفير الخبراء والممارسين.

(جـ) تدريب العاملين اللازمين.

(د) وضع تدابير تقنينية أو تدابير أخرى.

(هـ) إنشاء وتشغيل البنى الأساسية.

(و) توفير المعدات والدرايات الفنية.

(ز) تقديم أشكال أخرى من المساعدة المالية والتقنية بما فى ذلك، عند الاقتضاء، منح قروض بفوائد منخفضة وتقديم هبات.

المادة ٢٢ – شروط تقديم المساعدة الدولية:

١ – تحدد اللجنة إجراءات فحص طلبات المساعدة الدولية وتحدد مختلف عناصر المعلومات التى ينبغى أن يتضمنها الطلب مثل التدابير المعتزمة والأعمال اللازمة وتقدير التكاليف.

٢ – فى الحالات العاجلة، تدرس اللجنة طلب المساعدة على سبيل الأولوية.

٣ – تجرى اللجنة الدراسات والمشاورات التى تراها لازمة قبل اتخاذ قراراتها.

المادة ٢٣ – طلب المساعدة الدولية:

١ – يجوز لكل دولة طرف أن تقدم إلى اللجنة طلبًا للحصول على مساعدة دولية من أجل صون التراث الثقافى غير المادى الموجود فى أراضيها.

٢ – ويمكن أن يقدم مثل هذا الطلب أيضًا بالاشتراك بين دولتين أو عدة دول أطراف.

٣ – وينبغى أن يشتمل الطلب على عناصر المعلومات المشار إليها فى الفقرة ١ من المادة ٢٢ وما يلزم من الوثائق.

المادة ٢٤ – دور الدول الأطراف المستفيدة:

١ – طبقًا لأحكام هذه الاتفاقية، تخضع المساعدة الدولية الممنوحة لاتفاق يبرم بين الدول الطرف المستفيدة واللجنة.

٢ – وينبغى كقاعدة عامة أن تسهم الدولة الطرف المستفيدة، فى حدود إمكانياتها، فى تكاليف تدابير الصون التى منحت من أجلها المساعدة الدولية.

٣ – تقدم الدولة الطرف المستفيدة إلى اللجنة تقريراً عن استعمال المساعدة الممنوحة لصالح صون التراث الثقافى غير المادى.

سادساً: صندوق التراث الثقافى غير المادى

المادة ٢٥ – طبيعة الصندوق وموارده:

١ – ينشأ «صندوق لصون التراث الثقافى غير المادى» يسمى فيما يلى «الصندوق».

٢ – يتأسس الصندوق كصندوق لأموال الودائع، وفقاً لأحكام النظام المالى لليونسكو.

٣ – تتألف موارد الصندوق من:

(أ) مساهمات الدول الأطراف.

(ب) الاعتمادات التى يخصصها المؤتمر العام لليونسكو لهذا الغرض.

(جـ) المساهمات والهبات والوصايا التى يمكن أن تقدمها.

(١) دول أخرى.

(٢) منظمات وبرامج منظومة الأمم المتحدة، لاسيما برنامج الأمم المتحدة الإنمائى، ومنظمات دولية أخرى.

(٣) الهيئات العامة والخاصة والأفراد.

(د) أى فوائد مستحقة عن موارد الصندوق.

(هـ) حصيلة جمع التبرعات وإيرادات الحفلات التى تنظم لصالح الصندوق.

(و) كل موارد أخرى يجيزها نظام الصندوق الذى تضعه اللجنة.

٤ – تتقرر أوجه استعمال اللجنة لأموال الصندوق بناء على توجيهات الجمعية العامة.

٥ – يجوز للجنة أن تقبل المساهمات وغيرها من أشكال المساعدة، التى تقدم لأغراض عامة أو خاصة تتعلق بمشروعات محددة، شريطة موافقة اللجنة على هذه المشروعات.

٦ – لا يجوز ربط المساهمات فى الصندوق بأى شرط سياسى أو اقتصادى أو بأى شروط أخرى تتعارض مع الأهداف المنشودة فى هذه الاتفاقية.

المادة ٢٦ – مساهمات الدول الأطراف فى الصندوق:

١ – تتعهد الدول الأطراف فى هذه الاتفاقية، دون المساس بأية مساهمة طوعية إضافية، بأن تدفع للصندوق، كل عامين على الأقل، مساهمات تقرر الجمعية العامة مقدارها على شكل نسبة مئوية متساوية تطبق على كل الدول. وتتخذ الجمعية العامة هذا القرار بأكثرية الدول الأطراف الحاضرة والمصوتة التى لم تقدم التصريح المشار إليه فى الفقرة ٢ من هذه المادة. ولا يمكن بأى حال أن تتجاوز المساهمة الطوعية للدول الأطراف فى الاتفاقية نسبة ١ ٪ من مساهمتها فى الميزانية العادية لليونسكو.

٢ – بيد أنه يجوز لكل من الدول المشار إليها فى المادة ٣٢ من هذه الاتفاقية، أن تصرح فى وقت إيداعها وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام بأنها غير مرتبطة بأحكام الفقرة ١ من هذه المادة.

٣ – تسعى كل دولة طرف فى الاتفاقية قدمت التصريح المشار إليه فى الفقرة ٢ من هذه المادة، إلى سحب هذا التصريح، بموجب إخطار تقدمه للمدير العام لليونسكو. غير أن سحب التصريح لا يؤثر على المساهمة المستحقة على هذه الدول، إلا اعتباراً من تاريخ افتتاح دورة الجمعية العامة التالية.

٤ – لكى تتمكن اللجنة من التخطيط لعملياتها بصورة فعالة، ينبغى أن تدفع الدول الأطراف التى قدمت التصريح المشار إليه فى الفقرة ٢ من هذه المادة، مساهماتها على أساس منتظم، وكل سنتين على الأقل، على أن تكون هذه المساهمات أقرب ما يمكن إلى مقدار المساهمات التى كان يتوجب عليها دفعها، لو كانت مرتبطة بأحكام الفقرة ١ من هذه المادة.

٥ – لا يجوز انتخاب أية دول طرف فى هذه الاتفاقية عضواً فى اللجنة إذا تخلفت عن دفع مساهمتها الإجبارية أو الطوعية للسنة الجارية والسنة التقويمية التى تسبقها مباشرة. غير أن هذا الحكم لا يسرى لدى أول انتخاب. وإذا كانت الدولة المعنية عضواً باللجنة، فإن مدة عضويتها تنتهى عند إجراء أى انتخاب منصوص عليه فى المادة ٦ من هذه الاتفاقية.

المادة ٢٧ – المساهمات الطوعية الإضافية فى الصندوق:

تقوم الدول الأطراف الراعية فى دفع مساهمات طوعية إضافية فوق المساهمات المنصوص عليها فى المادة ٢٦، بإخطار اللجنة بذلك فى أقرب وقت ممكن لكى تسمح لها بتخطيط أنشطتها بناءً على ذلك.

المادة ٢٨ – الحملات الدولية لجمع الأموال:

تقدم الدول الأطراف، قدر الإمكان، مساعدتها للحملات الدولية لجمع الأموال التى تنظم لصالح الصندوق تحت رعاية اليونسكو.

سابعًا – التقارير

المادة ٢٩ – تقارير الدول الأطراف:

تقدم الدول الأطراف إلى اللجنة، وفقًا للشكل والإيقاع اللذين تحددهما اللجنة، تقارير بشأن الأحكام التشريعية والتنظيمية والأحكام الأخرى المتخذة لتنفيذ الاتفاقية.

المادة ٣٠ – تقارير اللجنة:

١ – ترفع اللجنة إلى كل دورة من دورات الجمعية العامة تقريراً تعده بالاستناد إلى أنشطتها وإلى تقارير الدول الأطراف المشار إليها فى المادة ٢٩.

٢ – ويعرض هذا التقرير على المؤتمر العام لليونسكو ليأخذ علماً به.

ثامنًا – حكم انتقالى

المادة ٣١ – العلاقة مع إعلان روائع التراث الشفهى وغير المادى للبشرية:

١ – تدمج اللجنة فى القائمة التمثيلية للتراث الثقافى غير المادى للبشرية العناصر المعلنة «روائع للتراث الشفهى وغير المادى للبشرية» قبل دخول هذه الاتفاقية حيز النفاذ.

٢ – وإن إدراج هذه العناصر فى القائمة التمثيلية للتراث الثقافى غير المادى للبشرية لا يمس بأى حال بالمعايير المحددة وفقًا للفقرة ٢ من المادة ١٦ من أجل عملية الإدراج المقبلة فى القائمة.

٣ – لا تعلن أية روائع أخرى بعد تاريخ دخول هذه الاتفاقية حيز النفاذ.

تاسعًا – أحكام ختامية

المادة ٣٢– التصديق أو القبول أو الموافقة:

١ – تخضع هذه الاتفاقية لتصديق أو قبول أو موافقة الدول الأعضاء فى اليونسكو، وفقًا للإجراءات الدستورية النافذة فى كل منها.

٢ – تودع وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة لدى المدير العام لليونسكو.

المادة ٣٣–الانضمام:

١ – يفتح باب الانضمام إلى هذه الاتفاقية لجميع الدول غير الأعضاء باليونسكو، التى يدعوها المؤتمر العام للمنظمة إلى الانضمام إليها.

٢ – يفتح باب الانضمام إلى هذه الاتفاقية أيضًا للأراضى المتمتعة بحكم ذاتى داخلى كامل والتى تعترف لها منظمة الأمم المتحدة بهذه الصفة ولكنها لم تحصل على استقلالها الكامل وفقاً لأحكام القرار ١٥١٤ (١٥) للجمعية العامة، والتى تتمتع بالأهلية فى المجالات التى تتناولها الاتفاقية، بما فى ذلك أهلية معترف بها لإبرام المعاهدات فى هذه المجالات.

٣ – تودع وثيقة الانضمام لدى المدير العام لليونسكو.

المادة ٣٤ – النفاذ:

تصبح هذه الاتفاقية نافذة بعد مضى ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع الوثيقة الثلاثين للتصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام، على أن يقتصر هذا النفاذ على الدول التى أودعت وثائق تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها فى ذلك التاريخ أو قبله. وتصبح نافذة بالنسبة لأية دولة طرف أخرى بعد مضى ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع هذه الدولة وثيقة تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها.

المادة ٣٥ – النظم الدستورية الاتحادية أو غير المركزية:

تنطبق الأحكام التالية على الدول الأطراف فى هذه الاتفاقية ذات النظام الدستورى الاتحادى أو غير المركزى:

(أ) فيما يتعلق بأحكام هذه الاتفاقية التى يقع تنفيذها فى نطاق الولاية القانونية للسلطة التشريعية الاتحادية أو المركزية، تكون التزامات الحكومة الاتحادية أو المركزية نفس التزامات الدول الأطراف التى ليست دولاً اتحادية.

(ب) فيما يتعلق بأحكام هذه الاتفاقية، التى يقع تنفيذها فى اختصاص كل من الولايات أو الأقطار أو المحافظات أو المقاطعات التى تتألف منها الدولة الاتحادية، والتى لا تكون ملزمة وفقًا للنظام الدستورى للاتحاد باتخاذ تدابير تشريعية، تقوم الحكومة الاتحادية باطلاع السلطات المختصة فى تلك الولايات والأقطار والمحافظات والمقاطعات على هذه الأحكام، مع توصيتها باعتمادها.

المادة ٣٦-الانسحاب:

١ - يجوز لكل دولة طرف أن تنسحب من الاتفاقية.

٢ - يتم الإخطار بالانسحاب بموجب وثيقة مكتوبة تودع لدى المدير العام لليونسكو.

٣ - يصبح الانسحاب نافذاً بعد انقضاء ١٢ شهراً على تاريخ استلام وثيقة الانسحاب. ولا يؤثر هذا الانسحاب على الالتزامات المالية المترتبة على الدولة المنسحبة حتى تاريخ نفاذ الانسحاب.

المادة ٣٧- مهام جهة الإيداع:

يقوم المدير العام لليونسكو، بوصفه جهة إيداع هذه الوثيقة، بتبليغ الدول الأعضاء فى المنظمة، والدول غير الأعضاء فيها المشار إليها فى المادة ٣٣، وكذلك منظمة الأمم المتحدة، بإيداع جميع وثائق التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام المنصوص عليها فى المادتين ٣٢ و٣٣، وبوثائق الانسحاب المنصوص عليها فى المادة ٣٦.

المادة ٣٨- تعديل الاتفاقية:

١ - يجوز لكل دولة طرف أن تقترح تعديلات على هذه الاتفاقية عن طريق تبليغ كتابى توجهه إلى المدير العام. ويحيل المدير العام هذه البلاغات إلى جميع الدول الأطراف. وإذا قدم نصف الدول الأطراف على الأقل رداً إيجابياً على الطلب المذكور فى غضون ستة أشهر من تاريخ إحالة البلاغ، فإن المدير العام يعرض الاقتراح على الدورة التالية للجمعية العامة لمناقشته ولاعتماده عند الاقتضاء.

٢ - تعتمد التعديلات بأغلبية ثلثى الدول الأطراف الحاضرة والمصوتة.

٣ - تعرض التعديلات حال اعتمادها على الدول الأطراف للحصول على تصديقها أو قبولها أو موافقتها أو انضمامها.

٤ - وتصبح التعديلات على هذه الاتفاقية نافذة بالنسبة للدول الأطراف التى صدقت عليها أو قبلتها أو وافقت عليها أو انضمت إليها، بعد انقضاء ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع ثلث الدول الأطراف الوثائق المنصوص عليها فى الفقرة ٣ من هذه المادة. وبعد هذا التاريخ يصبح التعديل نافذاً بالنسبة لكل دولة طرف تصدق عليه أو تقبله أو توافق عليه أو تنضم إليه بعد انقضاء ثلاثة أشهر على تاريخ إيداع الدولة الطرف المعنية لوثيقة التصديق أو القبول أو الموافقة أو الانضمام.

٥ - لا تنطبق الإجراءات المحددة فى الفقرتين ٣و ٤ على التعديلات التى تدخل على المادة ٥ المتعلقة بعدد الدول الأعضاء فى اللجنة. فهذه التعديلات تصبح نافذة بتاريخ اعتمادها.

٦ - إن الدولة التى تصبح طرفًا فى هذه الاتفاقية بعد نفاذ التعديلات وفقًا لأحكام الفقرة ٤ من هذه المادة تعتبر، ما لم تعرب عن نية مخالفة:

(أ) طرفاً فى الاتفاقية المعدلة، و

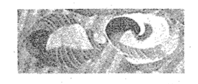
(ب) طرفًا فى الاتفاقية غير المعدلة بالنسبة لكل دولة طرف لم ترتبط بهذه التعديلات.

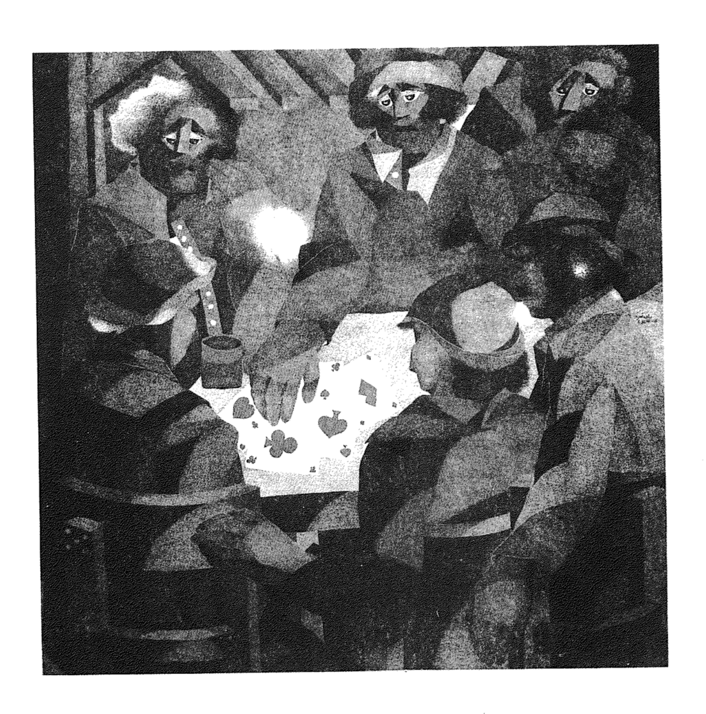
المادة ٣٩-النصوص ذات الحجية:

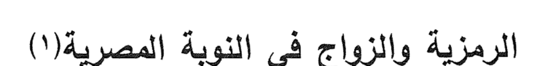
حررت هذه الاتفاقية باللغات الإسبانية والإنجليزية والروسية والصينية والعربية والفرنسية، ويعتبر كل من هذه النصوص الستة نصاً أصلياً.

المادة ٤٠ - التسجيل:

طبقاً للمادة ١٠٢ من ميثاق الأمم المتحدة، تسجل هذه الاتفاقية لدى أمانة منظمة الأمم المتحدة بناء على طلب المدير العام لليونسكو.







الرمزية والزواج فى النوبة المصرية(١)

السيد حامد

الثقافة فى نظر أصحاب النظرية الرمزية أنساق من الرموز، باعتبار الرموز أدوات اتصال تحمل معانى أو أحداث، وهكذا فهى أنساق من المعانى، مادام الرمز نسق من الأفكار والمعانى المتضمنة رغبات وانفعالات وجدانية. وعلى ذلك، فالبحث يكشف عن دلالالتها التى تبين طبيعة العلاقات الاجتماعية ورؤى العالم. فالثقافة تشمل أشكالاً رمزية عامة وشعبية تتضمن المعانى، مثل التقاليد والشعائر والطقوس والحكايات والأساطير وغيرها. ومن ثم، يجب النظر إلى الحياة الاجتماعية على أنها موجهة بمقتضى المعانى. فكل نشاط اجتماعى يجب التعرف على معناه فى نظر الأفراد أثناء الممارسات المتعددة فى حياتهم اليومية. ويمثل هذه النظرية كليفورد جيرتز Clifford Geertz ودافيد شنايدر David Shneider.

ويهتم هذا المقال بالسلوك الرمزى الذى يُمارس فى حفلات الزواج فى مجتمعات قروية مصرية، تقع شمال وشرق مدينة كوم أمبو شمال أسوان، والتى اشتهرت ببلاد النوبة. والمصريون النوبيون موزعون على ثلاث جماعات تعرف بالفاديجا والماتوكى (الكنوز) وعرب العليقات. تتحدث الجماعة الأولى اللغة الفاديجية النوبية، والجماعة الثانية اللغة الكنزية النوبية، والجماعة الثالثة اللغة العربية.

والزواج فى غالبية المجتمعات التقليدية البسيطة لا يعتبر مجرد بداية لتكوين أسرة جديدة، ولكنه فى حقيقته آلية لنشأة علاقة جديدة بين أفراد الجماعات المتصاهرة. وقد تكون الجماعتان المتصاهرتان جماعتين يربطهما الانتساب إلى جد واحد مشترك، أى نظام النسب الأبوى أو مستقلتين قرابياً. ونظام النسب فى هذه المجتمعات النوبية هو نظام النسب المزدوج، نظام يجمع مابين النسب الأبوى الأمومى معاً(٢).

(١) أُجرى البحث الميدانى فى قرى النوبة الجديدة - فى الفترة ما بين سبتمبر ١٩٦٥ ومنتصف مارس ١٩٦٧ ـ بعد بناء السد العالى مباشرة. ونقصد بمصطلح النوبة الأصلية: القرى النوبية فى الإقليم النوبى الذى يقع جنوب مدينة أسوان إلى حدود السودان الشمالية.

(٢) للتعرف على تفاصيل هذا النظام انظر: السيد حامد، **النوبة الجديدة: دراسة فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ١٩٧٣، الفصل السابع.

فى كثير من المجتمعات التقليدية، التى يقتضى الزواج فيها انتقال الزوجة من جماعتها القرابية لكى تعيش مع أقارب زوجها، والتى تقوم فيها المرأة بكثير من الأعمال وتشترك فى كثير من أوجه النشاط الاقتصادى، يؤدى زواج الفتاة إلى تخلخل توازن عائلتها نظراً للخسارة الاقتصادية التى تتعرض لها الجماعة بفقدانها. (أبو زيد، ١٩٦٥، الجزء الثانى، ٣٥٢).

فأشكال المقاومة الكثيرة التى يُقابل بها الزوج من جانب العروس، والتى تصاحب حفلاته، هى تعبيرات رمزية، تشير إلى مدى ما يشعر به أعضاء الجماعة القرابية التى تنتمى إليها العروس من خسارة اقتصادية سوف تلحق بهم، ومن تصدع سوف يتعرض له تماسك جماعتهم. وتتفاوت هذه الأشكال من المقاومة الرمزية فى الشدة والعنف بقدر ما عليه تماسك الجماعة من القوة، إلا أن هناك من النظم الاجتماعية المتعلقة بالزواج التى تعمل على التخفيف والتقليل من حدة هذا الشعور، أو حتى القضاء عليه تماماً، لما تحققه لعائلة العروس من التعويض عن تلك الخسارة. ويعتبر المهر نوعًا من هذا التعويض الذى يُقدم لأهل العروس. ولكن المهر أكثر من مجرد تعويض، فهو ضمان من سوء معاملة أقارب الزوج والزوجة، ومن الطلاق المتسرع، ووسيلة لتأمين حياتها.

فالمهر يُعتبر أحد العوامل التى تعمل على استقرار الحياة الزوجية فى المجتمعات التقليدية. ففى النوبة الأصلية، كانت المرأة النوبية تقوم بكثير من الأعمال، وتشترك فى كثير من أوجه النشاط الاقتصادى للعائلة. فكان دورها أساسياً مهماً لحياة العائلة، لذلك يعتبر زواجها خسارةً اقتصاديةً لعائلتها، فى الوقت الذى يُحقق فائدةً ودعماً لاقتصاد عائلة زوجها، إذ ينضم إليها عضو يُساهم مساهمة إيجابية فى اقتصادها. وتلجأ عائلة الزوجة إلى زواج أحد الأبناء، فعن طريق الزواج تعوض العائلة خسارتها، حيث ينضم إليها عضو آخر بدلاً من فتاتهم لتقوم بالدور نفسه. وفى الغالب يتم زواج الابن قبل، أو فى الفترة نفسها التى يتم فيها زواج أخته، حتى لا تتأثر العائلة بزواجها. وكان لزاماً على كثيرٍ من الرجال، الذين يعملون فى المدن، كما تفرضه التقاليد والعرف، السفر فى أجازاتهم الصيفية إلى قراهم للزواج، لكى يوفروا لعائلاتهم أولئك الأعضاء بسبب زواج أخواتهم، ثم يعودون إلى أعمالهم، وإقامة زوجاتهم فى قراهم. ويحدث ذلك عندما يتقدم الوالدين فى السن.

ويؤكد هذا كله، أن فشل زوجة الابن فى أداء مختلف الأعمال كان عاملاً من عوامل الطلاق. فكما أن خبرة الزوجة ومهارتها فى أداء مختلف الأعمال التى كان يجب أن تؤديها فى منزل والد زوجها عامل مهم فى اختيارها للزواج، فإن فشلها والتقصير فيها وعدم الإقبال عليها، كان أيضاً عاملاً رئيسياً للانفصال والطلاق.



فالأعمال المنزلية كانت دائماً مصدر النزاعات والخلافات بين زوجة الابن ووالدته وأخواته، وكان الزوج يقف إلى جانب والدته وأخواته، مما كان يثير غضب زوجته وانتقالها إلى منزل أبيها، ويتولى أقاربهما أمر مصالحتهما ورجوع الزوجة إليهم.

وكان يحدث الانفصال أيضًا نتيجة لعدم إرسال الزوج النقود اللازمة لزوجته، فتنتقل إلى منزل والدها. فإن التزامات أهلها بمساعدتها لا تعفى من إرسال هذه النقود فى بداية كل شهر، مادام له دخل ثابت من عمله فى المدينة.

وكثيراً ما كان يؤدى تكرار حالات النزاع والانفصال وانتقال الزوجة إلى منزل والدها إلى الطلاق، إرضاء من جانب الزوج لوالدته. ففى مثل هذه الحالة كانت والدة

الزوج تمارس سلطتها ونفوذها على الابن للتخلص منها. فإن كثيراً من حالات الطلاق كان يرجع سببها إلى سلطة الأم. ويعنى ذلك أن ما كانت تتمتع به الأم من السلطة، التى يحتمها نظام النسب الأمومى الذى يتضمنه نظام النسب المزدوج النوبى، كانت تختفى وراء طلاق الابن لزوجته، كما أنها كانت تعتبر من الأسباب الرئيسية لزواجه من فتاة أخرى كنوع من الانتقام والكيد لزوجته الأولى. وفى الواقع، قليلاً ما كان يحدث ذلك، إذ كانت الزوجة حريصة على أداء أدوارها.

وعلى العكس من ذلك، إذا كانت الزوجة تؤدى الأعمال المطلوبة منها بمهارة وبنجاح، وتقبل عليها دون إبداء الضيق والتذمر، تفتخر والدة الزوج بها بين سكان القرية. فلا تنال احترام وتقدير أقارب الزوج فحسب، وإنما احترام وتقدير الجميع. وعلى العكس من ذلك فى حالة عدم مهارتها وخبرتها، حيث تعلن والدة الزوج فشلها، مما كان يثير احتقار نساء القرية لها. وكانت سمعة المرأة تستند فى الأصل إلى المهارة فى أداء دورها على الوجه الأكمل. لذلك كان النوبيون يؤكدون على القوة الجسمية للفتاة عند اختيارها للزواج، باعتبارها تعبيراً عن قدرتها ومهارتها فى العمل، واطمئناناً على اكتساب العائلة العضو القادر على أداء أدوارها . لهذا كله كانت تحرص والدة الفتاة على تأهيلها وتدريبها على هذه الأعمال، كما أنها كانت تؤكد لها باستمرار ارتباط ذلك بتأخرها فى الزواج، واستناد مكانتها الاجتماعية فى عائلة زوجها على درجة مهارتها وخبراتها، بل كانت تحاول الفتاة باستمرار أن تكشف عن تلك المهارة عند مشاركتها لوالدتها فى العمل الزراعى، واهتمامها بشئون منزلها، ومساعدة والدتها وانتقالها بين النيل والمنزل لملء الأزيار، والإسراع فى تقديم المساعدة لنساء النجع فى مثل هذه الأعمال.

وهناك بعض من السلوك الرمزى الذى يعكس شعور أقارب العروس بمدى الخسارة الاقتصادية التى سوف تلحق بهم نتيجة لانفصال أحد أعضائها وانتقالها إلى جماعة أخرى. ففى ليلة الزفاف، عندما كان يريد العريس، يصاحبه بعض من أصدقائه وأقاربه، الدخول إلى منزل والد العروس لمقابلة عروسه والجلوس معها فى الحجرة التى أعدت لإقامتهما، كان يتصدى له بعض من الفتيان والفتيات من أقارب العروس للحيلولة دون دخوله المنزل، وكان لا يسمح له بالدخول إلا بعد مقاومة شديدة، ثم بعد إعطاء هؤلاء الفتيان والفتيات بعض من النقود (تعرف «بإكرامية، الدخول) . وفى نهاية الاحتفال بليلة الزفاف، وبعد انصراف الحاضرين جميعهم من الرجال، كانت القابلة تقود العروس إلى حجرة العريس وهى تضع «حبرة» تغطى وجهها وجميع جسمها، تحيط بها «أخوات» أمها وبناتهن وأخواتهن، وهو سلوك يرمز إلى العلاقات القرابية الأمومية، وكان يستقبلها العريس ويطلب منها الجلوس، ولكنها لا تستجيب لطلبه. فكان يحاول أن يجالسها، ولكنها تقاومه بشدة حتى يتغلب عليها ويتمكن من إجلاسها، ثم يشد «الحبرة» ليكشف عن وجهها، ولكنها كانت تمانعه إلى أن يتغلب عليها، ويرى وجهها وتنصرف مع قريباتها لتعود إليه مرة أخرى فى مطلع الفجر تقريباً تقودها «القابلة». وكانت تمنع قريباتها عن الانصراف، ولا تترك العروس إلا بعد أخذ «العادة» من العريس، وهى عبارة عن بعض الحلوى، أو زجاجة شربات، أو رأس من السكر، أو بعض من النقود. وعندما كانا ينفردان فى الحجرة، كان العريس يلقى مقاومة شديدة فى الحديث مع عروسه. فقد تظل صامتة، ويحاول مغازلتها وإضحاكها لإخراجها عن صمتها والحديث معه، ولكنها تصر على الصمت، فيعطيها بعض النقود، ولكنها ترفض طلبه، ويكرر العطاء إلى أن تحصل على المبلغ الذى يرضيها، فتبدأ فى الحديث معه، ثم



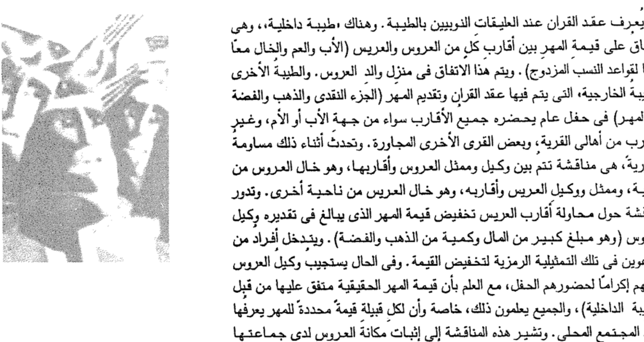


الاستجابة له، وتتكرر هذه المواقف كل ليلة ولمدة سبعة أيام أو ثلاثة أيام، كلما حضرت إليه تأخذها القابلة وقريباتها صباح كل يوم. وتعطى العروس النقود لوالدتها التى توصيها وتحذرها هى وقريباتها بمقاومته وعدم الاستسلام والاستجابة إليه فى كل مرة إلا بعد الحصول على مبلغ معين من المال. ويذكر النوبيون أن هذه النقود لغرض مساعدة أفراد عائلة العروس فى تحضير طعام العريس، والولائم التى يقيمها العريس لأقاربه وأصدقائه كل ليلة إلى نهاية اليوم السابع من ليلة الزفاف، فضلاً عن إقامته عندهم. ويعتبر هذا التفسير صحيحاً؛ حيث إنه يشير إلى الغرض المباشر لهذا السلوك، ولكنه فى الوقت ذاته عبارة عن تعبير رمزى عن شعور أقارب العروس بمدى الخسارة الإقتصادية التى سوف تلحق بهم. «فالعريس يجد مقاومةً لكى تستجيب إليه عروسه». يمنع أولاً من الدخول إلى حجرة العروس، وتقاومه العروس فى محاولته لمشاهدة وجهها، ثم تنفصل عنه بعد ذلك، ولا تستجيب إليه بعد مقاومة شديدة، ولا تتركها والدتها وقريباتها له إلا بعد سبعة أيام حيث تأخذها منه فى صباح كل يوم، ويشير هذا كله إلى المقاومة التى يبديها أقارب العروس لأخذ العريس لفتاتهم، كما تشير هذه التمثيلية الرمزية إلى دور والدة العروس فيها، فهى أكثر أعضاء العائلة شعوراً بمدى الخسارة التى سوف تلحق بها على أساس أن الفتاة السند الرئيسى لها فى مختلف الأعمال المنزلية وفى مختلف نواحى النشاط الاقتصادى.

ويعتبر النوبيون كلاً من الزواج بين أولاد العمومة، أو الخؤولة المتوازية، والزواج بين أولاد الخؤولة المتقاطعة زواجاً مفضلاً. ففى الزواج بين أولاد العمومة المتوازية، تكون العلاقة بين الزوجة ووالد زوجها هى علاقة العمومة. واستناداً إلى هذه العلاقة يحتل العم منزلة الأب، وبالتالى لايختلف نصيبها فى الأعمال المنزلية، وفى أوجه النشاط الاقتصادى لعائلة زوجها عنه لعائلتها. فالأنماط السلوكية التى تفرضها علاقة العمومة تحتم على زوجة الابن القيام بنفس الأدوار التى تفرضها علاقتها بأبيها. ويعنى ذلك أن الزواج بين أبناء العمومة المتوازية يخفف من الشعور بالخسارة التى سوف تلحق بالعائلة، بل يقضى عليها تماماً. ومن ناحية أخرى يؤدى هذا الزواج إلى عدم انتقال الفتاة إلى نجع آخر غير الذى يقيم فيه أعضاء عائلتها، مما يعطى الفرصة للفتاة بتقديم مختلف الخدمات والمساعدات التى تحتاج إليها، وخاصة فى مجال النشاط الزراعى، حيث تقع ملكية عائلتها الزراعية فى المكان نفسه الذى تقع فيه ملكية عائلة الزوج.

أما فى حالة الزواج بين أبناء الخؤولة المتقاطعة أو المتوازية، فانتقال الفتاة إلى عائلة زوجها يتضمن دعماً لاقتصادها. وهذا ما يشير ضمناً إلى الالتزام الذى تفرضه القرابة الأمومية. وحيث إن أقارب الزوجة يحتم عليهم التزامات معينة تجاه الزوج، وأن القرابة الأمومية تفرض التزامات من جانبهم تجاه أولادها، فإن الزواج بين أولاد الخؤولة يؤدى إلى أن توجه هذه الالتزامات إلى الأقارب الذين هم أنفسهم أعضاء الجماعة القرابية التى تنتمى إليها الزوجة. فإذا كان يحتم على أقاربها إعطاء مساحة من الأرض الزراعية لزوجها وعدد من أشجار النخيل، وأن هناك التزامات أخرى نحو أبنائها تنحصر فى المجال الاقتصادى خاصة، فالزواج بين أولاد الخؤولة، وخاصة المتوازية، يجعل انتقال الأرض والأشجار بين أعضاء جماعة قرابية واحدة مما يؤدى إلى عدم انتقالها إلى خارجها؛ إلى جماعة أخرى. وبالإضافة إلى ذلك، فإن نوعى الزواج يقللان من فرص إثارة المنازعات داخل عائلة الزوج. ومن ثم، يمثلان الزواج المفضل عند المصريين النوبيين.

* * *



يُعرف عقد القران عند العليقات النوبيين بالطيبة. وهناك «طيبة داخلية»، وهى الاتفاق على قيمة المهر بين أقارب كلٍ من العروس والعريس (الأب والعم والخال معًا طبقًا لقواعد النسب المزدوج). ويتم هذا الاتفاق فى منزل والد العروس. والطيبة الأخرى «الطيبة الخارجية» التى يتم فيها عقد القران وتقديم المهر (الجزء النقدى والذهب والفضة من المهر) فى حفل عام يحضره جميع الأقارب سواء من جهة الأب أو الأم، وغير الأقارب من أهالى القرية، وبعض القرى الأخرى المجاورة. وتحدث أثناء ذلك مساومة صورية، هى مناقشة تتم بين وكيل وممثل العروس وأقاربها، وهو خال العروس من ناحية، وممثل ووكيل العريس وأقاربه، وهو خال العريس من ناحية أخرى. وتدور المناقشة حول محاولة أقارب العريس تخفيض قيمة المهر الذى يبالغ فى تقديره وكيل العروس (وهو مبلغ كبير من المال وكمية من الذهب والفضة). ويتدخل أفراد من المدعوين فى تلك التمثيلية الرمزية لتخفيض القيمة. وفى الحال يستجيب وكيل العروس لطلبهم إكرامًا لحضورهم الحفل، مع العلم بأن قيمة المهر الحقيقية متفق عليها من قبل (الطيبة الداخلية)، والجميع يعلمون ذلك، خاصة وأن لكل قبيلة قيمةً محددةً للمهر يعرفها أفراد المجتمع المحلى. وتشير هذه المناقشة إلى إثبات مكانة العروس لدى جماعتها الأمومية وعلو مكانة هذه الجماعة. وتحدث هذه المساومة الصورية عند الكنوز والنوبيين أيضًا، ولكنها تتم فى ليلة الزفاف، مع العلم بأن مقدار المهر محدد ومعروف لكل قبيلة. فالمهر كان يعكس بكل وضوح الأبعاد البنائية القائمة بين القبائل فارتفاع مقدار المهر لدى بعض القبائل يعمل على أن تحافظ القبيلة على الأبعاد البنائية بينها وبين القبائل الأخرى. فقد كانت مهور القبائل التى تتمتع بعلو المكانة والمنزلة الاجتماعيتين كبيرة، بحيث لايستطيع أن يتقدم مثلاً أفراد القبائل الذين كانوا يطلقون عليهم «النوب» فى القرى الكنزية والفاديجية بطلب الزواج من فتياتها. وبالمثل فى القرى العربية «بالنسبة لقبيلة» العيداب، بقرية المالكى، «وقبيلتى العمراب والعلياب» بقرية السنقارى، حيث لايتقدم أفراد القبائل التى كانوا يعتبرونها دخيلةً على طلب الزواج من فتياتها. فارتفاع مقدار المهر رمز لعلو المكانة والمنزلة الاجتماعيتين للقبيلة النوبية.

وبعد تلك المساومة الصورية الخاصة بقيمة المهر بين وكيل العروس (الخال) ووكيل العريس (الخال)، يحاول كل منهما أن يسبق الآخر فى القيام من مكانه اعتقاداً فى أن سبق الوقوف يحقق مستقبلاً الغلبة والسيطرة؛ سيطرة إحدى الجماعتين على الأخرى. لذلك يقف الوكيلان معاً فى لحظة واحدة، ولايحاول أحدهما الوقوف قبل الآخر، وذلك تعبيراً عن الصداقة والود والرغبة فى تفادى الصراعات والمنازعات مستقبلاً.

وكان يحدث فى النوبة الأصلية فى ليلة الزفاف، عندما يصل موكب العريس، (وكان يركب حماراً يحيط به الأقارب والأصدقاء) إلى منزل والد العروس، كان يستقبلهم والد العروس وأقاربها، ويقدمون للعريس كوباً من اللبن ليشرب منه، ولكن كان يحدث أن يضع إصبعه الخنصر فى الكوب، ثم يضع بعد ذلك طرف السيف الذى يحمله. وكان يحدث كل هذا ولايزال العريس فوق حماره، فيأمره والد العروس بالنزول من فوق الحمار، ولكن يمنعه أقاربه وأصدقاؤه المحيطون به طالبين ضرورة تقديم «النقوط» للعريس لكى يسمحوا له بالاستجابة لأمره. فيعلن والد العروس إهداءه فداناً من الأرض الزراعية أو أكثر أو بؤرة أو بؤرتين من النخيل. وبعد ذلك ينزل العريس من فوق حماره، ثم يجلس يحيط به أصدقاؤه وأقاربه. ولم تكن لدى والد العروس هذه الأرض الزراعية. ومن ثم يكون «النقوط» أو «الإهداء» أمراً رمزياً بحتاً.

إذا نظرنا إلى المعانى التى تتضمنها هذه الأنواع من السلوك الرمزى، فإن اللبن يرمز إلى الصفاء والإخلاص والوفاء، حيث يُعتبر العليقات اللبن رمزًا لكل هذا بالإضافة إلى تفاؤلهم به «الخيرات»[3]. ويعنى هذا أنهم يستقبلون أقارب العريس بالمحبة والصفاء والصداقة والود. ويعنى وضع العريس إصبعه فى كوب اللبن، ثم طرف السيف، بأنه وأقاربه أخذوا العهد على ذلك، ووافقوا على أن يكونوا محافظين على العهد والصفاء والصداقة، فهى عامة عبارة عن تمثيلية رمزية عن بداية العلاقة بين الجماعتين المتصاهرتين وطبيعتها.

(٣) قال أحد المستقبلين للعريس: «يا بو عوض السيف لبن البكار الريح... عايزين يا رئيس وطن يجمعنا أهل وجرايب».

وبالمثل، فى الزواج عند الكنوز والفاديجة، كانت توجد المعانى نفسها المشار إليها. ففى ليلة الزفاف، وبعد كتابة العقد وتقديم المهر إلى أقارب العروس، يقدم أقاربها كوباً من اللبن وبعض البلح إليه بعد محاولته الدخول إلى داخل منزل العروس ومقاومتهم له. كان يتناول اللبن والبلح ثم يدخل للجلوس مع عروسه.

ويمكن التساؤل: أليست توجد علاقة قرابية بين الجماعتين استناداً إلى الزواج المفضل؟ وهو الزواج من ابنة العم. أليس فيما أشرت إليه تناقضاً مادامت علاقة القرابة قائمةً قبل الزواج بين الجماعتين؟ وأن العلاقة القرابية تتضمن ما يحقق التماسك، بحيث لا يتطلب الأمر مثل هذه التمثيلية الرمزية؟ فى الواقع إنه على الرغم من وجود العلاقة القرابية بين الجماعتين القرابيتين، فالزواج يخلق موقفاً بنائياً جديداً.

وكما يقول «راد كليف براون Radcliffe Brown»، فهو يتضمن إمكانية واحتمال حدوث الصراع بين الجماعتين المتصاهرتين، الأمر الذى يسيئ إلى العلاقة القرابية القائمة بين أفرادها. وهذه الأنواع من السلوك الرمزى المشار إليها، تعكس ما يجب أن تكون عليه العلاقة من ود وصداقة، الأمر الذى يؤدى إلى تأكيد واستمرار فاعلية العلاقة القرابية فى زيادة تماسك الجماعتين، وتقوية ودعم العلاقات القرابية القائمة بين الأفراد. فلا تحول تلك العلاقة القرابية دون ممارسة ذلك السلوك الرمزى.

ويتمثل هذا كله بشكل واضح فى تبادل الأطعمة بين أقارب العروس وأقارب العريس بعد ليلة الزفاف عامة عند الكنوز والفاديجة والعليقات، بالإضافة إلى الليلة السابقة على يوم الزفاف عند العليقات. فتبادل الأطعمة بينهم يتضمن أيضًا المعنى نفسه، ويعمل على تقوية العلاقات فيما بينهم وتدعيمها. ففى اليوم السابع بعد ليلة الزفاف، كان العريس يذهب إلى منزل والده. وكانت ترسل والدة العروس، أو خالة العروس الكبرى فى حالة غياب والدتها وأختها الكبرى، طعام العشاء تحمله بناتها الصغار وفتيات من أقاربها إلى منزل العريس، وكان يوزع جزء من هذا الطعام على السبعة منازل المحيطة بالمنزل شمالاً وجنوباً، والجزء الآخر يتناوله العريس وأقاربه الرجال المقيمين فى النجع. ويقصد من ذلك المودة والمحبة والصداقة بين أقارب العريس وأقارب العروس. فسكان المنازل المحيطة بمنزل والد العريس هم من الأقارب العاصبين للعريس.

ويعكس المعنى المشار إليه قول النوبيين: «يتمالح أهل العريس وأهل العروس». وكان يحرص أقارب العروس على تقديم هذا الطعام. وهذا ما يوضحه قيام أخت أو خالة والدة (النسب الأمومى) العروس بذلك فى حالة غياب والدتها. وفى الوقت ذاته، لا تعود الأوانى المرسل فيها الطعام فارغة، وإنما كانت تضع فيها والدة العريس (أو أخواته فى حالة غياب الأم) بعض من السكر والدقيق، وأحياناً مبلغًا من المال. ويعنى ذلك تقبل أقارب العريس الطعام الذى يرمز إلى المودة والمحبة. وكان يحدث تبادل الهدايا



مرتين عند العليقات (فى ليلة عشاء الشيلة وفى ليلة الزفاف)، وكان يحدث هذا التبادل مرةً واحدةً عند الكنوز والفاديجة. وبالإضافة إلى ذلك، كان العريس يزور أقاربه المقيمين بالنجع الذين كانوا يقابلونه بتقديم اللبن ليشربه، تعبيراً عن رضاهم عن الزواج، وبالتالى عن علاقتهم بأقارب زوجته، وإن كان يتضمن أيضًا معنى الخير والسعادة والرخاء له ولزوجته، كما يذكر النوبيون أنهم كانوا يعطونه بعض الهدايا من الطيور والماعز التى يأخذها معه إلى أقارب عروسه. وكان يزور على وجه الخصوص المنازل السبعة شمالاً من منزل والده، والسبعة الأخرى جنوباً. ويشير هذا التبادل للهدايا بين أقارب كلٍ من العروس والعريس إلى اهتمامهم بالعلاقة الجديدة فيما بينهم، وحرصهم على تقويتها عن طريق هذا التبادل. فإقامة العريس عند أقارب عروسه ولمدة معينة تتضمن خروج العريس من جماعته القرابية وانتمائه إلى جماعة عروسه. وهذا ما كانت تشعر به والدته بالذات، كما يقول النوبيون. ومن هذه الناحية، يعتبر تبادل الهدايا استمرار انتماء العريس إلى جماعته القرابية، الأمر الذى يعكسه بداية إرسال أقارب العروس الطعام إلى أقاربه وزيارته لهم.

لقد كان يؤخذ التقصير فى أداء هذا الالتزام على أنه موقف عدائى، الأمر الذى يسيئ إلى العلاقة الجديدة الناشئة فى ما بينهم. لذلك كان يؤدى تبادل هذه الهدايا إلى تقوية تلك العلاقات وتدعيمها منذ اللحظة التى تتكون فيها. ويشير هذا كله إلى أن الزواج ليس علاقة شخصية بين الزوج والزوجة، وإنما هو علاقة بين جماعتين قرابيتين، تحرص كل منهما على الاهتمام بإتمام الزواج واستقراره، فضلاً عن أن هناك بعض السلوك أو الالتزامات تشير إلى الزواج المنفصل، والنسب المزدوج.





أصالة المقطع اللغوى والعروضى
فى
إيقاع الشعر الملحون الجزائرى

لخضر لوصيف

إن التركيز على الإيقاع الشعرى يعد من النقاط الأساسية والجوهرية فى كل بحث أو دراسة للشعر؛ لأن «قوام الشعر وجوهره... أن يكون قولاً مؤلفًا مما يحاكى الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجواء ينطق بها فى أزمنة متساوية»(1).

وابن سينا ممن قالوا فى الشعر إنه «كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى.....»(2)، ولكن إذا كان كل ما بذل من جهد فى مجال الدراسات العروضية قد اتجه إلى الشعر العربى الفصيح سواء كان تقليدياً عمودياً من القديم، أو حراً من الحديث، فإن الشعر الملحون لم يحظ باهتمام الدارسين المختصين عامة، والجزائريين خاصة.

إذ لم تتعد مجهودات البعض مجرد الطرح البسيط لموسيقى الشعر الملحون الجزائرى وإثارة هذا الموضوع دون الوصول إلى نتائج تستحق أن يشاد بها وتكون فاصلاً لأى خلاف.

ولذلك، فحديثنا عن الإيقاع فى الشعر الملحون الجزائرى وعناصره لابد أن يسبقه حديث عن الأوزان فى الموشحات والأزجال لشيوعهما قديماً.

فالموشحات هى أقدم تسمية شائعة ظهرت مقرونة باسم بلدها الأصلى الذى ظهرت فيه وهو الأندلس(3).

وحسب الدارسين، فإن «الموشحات وجدت منظرها فى ابن سناء الملك»(4) إذ «جمع فى مؤلفه الشهير دار الطراز مجموعة من الموشحات مع دراستها واستخراج أصولها العامة بعد أن كان فى شبابه قد هام بها عشقًا، وشغف بها حبًا، وصاحبها سماعًا، وعاشرها حفظًا، وأحاط بها علماً...»(5).

(1) الفارابى، جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، تحقيق: محمد سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ص: ٧٢.

(2) ابن سينا ، فى الشعر من كتاب الشفا، تحقيق عبد الرحمن بدوى، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٣، ص ١٦١.

(3) وهى بعد الفتح العربى الإسلامى الأوسع فى أوائل القرن (الثامن الميلادى) هى شبة جزيرة إيبيريا أقصى جنوب أوروبا الغربية من جبال البرانس شمالاً إلى مضيق جبل طارق جنوباً ومن البحر الأبيض المتوسط شرقًا إلى المحيط الأطلسى غرباً (انظر: عبد الإله ميسوم : تأثير الموشحات فى التروبادور، ص ٤٥).

(4) مصطفى حركات، كتاب العروض (القصيدة بين النظرية والتطبيق)، ص: ١٤.

(5) عبد الإله ميسوم، تأثير الموشحات فى التروبادور، ص: ١٨١.



ولذلك، مكنه حبه للموشح معرفة جيدة بـه فأحاط بفنياته إحاطة تامة، فتحدث عن مدى اتفاق إقفاله مع خرجته الختامية فى عدد الأجزاء وفى الأوزان وفى القافية، ولكنه «عندما أراد الوصول إلى التفاعيل ثم السواكن والمتحركات فلم يوفق، وقد اعترف بفشله...»[٦].

ولكن الظاهر أن هذه الآراء التى قدمته فاشلاً، كانت قد قدمته منظراً للموشحات ودارياً لخصوصياتها بدقة، وبالمقابل لم تشر إطلاقًا إلى أسباب الفشل، هذا الفشل الذى لم يعلنه «ابن سناء» وإنما أعلن فضله على غيره فى هذا العلم فيقول: «فموشحاتى تكون تلك الموشحات كظلها وخيالها، وأشهد أنها ناقصة من قدر كمالها.....»[٧].

أما حديثًا ومع تطور الدراسات والبحوث العلمية المساعدة على تطوير علم العروض، فإن الباحثين قد حاولوا أن يحصوا أوزان الموشحات ولكنهم لم يتوصلوا إلى شىء ملحوظ، فى حين إذا عدنا إلى الأزجال فإن الباحثين يرجحون ظهورها إلى «أواخر القرن العاشر الميلادى وهو الوقت الذى أخذ فيه التوشيح يتجه إلى التعقيد والتكليف ويبتعد عن البساطة الأولى»[٨] إذ يعتبر ابن خلدون «أول من أبدع فى هذه الطريق الزجلية (أبو بكر بن قزمان) وإن كانت قد قيلت قبله بالأندلس... ولكنه يعتبر إمام الزجالين على الإطلاق»[٩].

هذا من حيث المنشأة. أما من حيث الأوزان، فإن من الزجالين الأوائل نجد (تقى الدين أبا بكر بن حجة الحموى) المتوفى سنة ٨٣٧هـ - ١٤٣٣م وهو صاحب كتاب: (بلوغ الأمل فى فن الزجل) الذى يرى فيه أن علماء الأزجال «قد زادوا على بحور الشعر التى هى ستة عشر بحراً من الأوزان ما لا ينحصر....»[١٠].

ويظهر أن علماء الموشحات والأزجال لم يقدروا على ضبط وحصر أوزان هذه الفنون وهو ما يؤكده صاحب كتاب موسيقى الشعر إبراهيم أنيس، حيث يرى أن «صاحب ألف وزن ليس بزجال»[١١]، وهذا للتدليل على عدم تناهى أوزان هذا الفن.

ولكن السؤال الذى لا مناص منه: هل عدم حصر الأولين لأوزان الموشحات والأزجال وكذا ضبطها سيقلل من آمال الدارسين المتأخرين ويثبط من عزائم اللاحقين مستقبلاً لدراسة أوزان الملحون الجزائرى؟!

قبل الإجابة عن السؤال، لا نريد أن ننطلق فى دراستنا كما انطلق الدارسون الأولون للموشحات والأزجال وذلك بالدخول إلى هذين الفنين محملين - نظرياً - بقواعد «الخليل»، وحاولوا تطبيقها على الموشحات والأزجال، وهو ما فعله ابن سناء الملك[١٢].. كما يبقى - فى نظرنا - الانطلاق من خصوصيات القصيدة الملحونة فى معرفة الإيقاع الشعرى أمراً ضرورياً باعتبارها تختلف عن القصيدة العربية الفصيحة التى انطلق منها الخليل فى أوج أيام الفصاحة العربية ووضع على أساسها قواعده العروضية.

ولذلك، ستكون بداية دراستنا مركزة على المبادئ الأساسية للقصيدة العربية ومدى وجودها فى الشعر الملحون الجزائرى، وربما هو الأمر الذى جعلنا نركز أيضًا على لفظ «الإيقاع الشعرى» وليس على «العروض»؛ لأن الدارسين يفرقون بين العروض والإيقاع[١٣].

ولذلك يبقى من باب المنهجية قبل أن نتحدث عن الإيقاع الشعرى لقصيدة الملحون الجزائرى أن نستحسن الحديث عن آراء الدارسين الجزائريين الذين تناولوا الموضوع.

(٦) مصطفى حركات، مرجع سابق، ص: ١٤.

(٧) عبد الإله ميسوم، مرجع سابق، ص: ٨٠.

(٨) المرجع نفسه: ص: ١٧٣.

(٩) المرجع نفسه: ص: ٨٩.

(١٠) تقى الدين أبو بكر بن حجة الحموى، بلوغ الأمل فى فن الزجل، تحقيق رضا محسن، تصدير د. عبد العزيز الأهوانى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق سوريا، ١٩٧٤، ص: ٩٨.

(١١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٥، ص: ٢٤٥.

(١٢) العربى دحو، الشعر الشعبى ودوره فى الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ص: ٨٠.

(١٣) مصطفى حركات، كتاب العروض، مرجع سابق، ص: ١٨.

فالدكتور عبد الله الركيبي ـ مثلاً ـ لا يفصل في حديثه عن هذه النقطة بين الأشكال الثلاثة لقصيدة الملحون، وهي (القصيدة) العاشرة في تيار الشكل التقليدي، و(الموشح) القريب من الفصحى، و(الزجل) العامي البحت ليعلن صعوبة وضع الشعر الملحون «في بحر معين؛ لأن السكون في نطق الكلمات من جهة ونسج الألفاظ بأسلوب عامي من جهة يجعلها خارجة عن الوزن»(١٤). في حين نجد الأستاذ التلي بن الشيخ قد أثرى المكتبة الوطنية بالكثير من الدراسات والموضوعات في الاختصاص دون أن يكون للأوزان له حديث عنها سوى عرضه لقصيدة الملحون وشكلها الشبيه ـ عنده ـ بشكل القصيدة العربية الفصحى لفظاً، وأغراضاً ونسيجًا، وقافية، ولكنها تختلف عنها من حيث «خلوها من القواعد، وبحور الشعر العربي المعروفة»(١٥). ويضاف إليهما الأستاذ العربي دحو الذي لم يتوصل إلى نتائج نهائية في الموضوع إذ بقيت آراؤه معلقة بين وجهات نظر لسابقين مختلفين، فيقول: «ولعل محاولة الاستقراء التي قمنا بها للوصول إلى أوزان وبحور هذه النصوص والتي لم توصلنا إلى نتائج جديدة ذات علاقة ببحور الخليل، وتجعلنا نقول مع القائلين إن اللحن هو أساس تقويم أوزان هذه النصوص عند أصحابها»(١٦).

ولذلك، لا نجد لهذه الآراء ما يبررها إذا انطلقنا من الواقع الشعري الملحون لمناطق شعرية جزائرية مختلفة، وبحثنا في طبيعة لغته الشعرية والعناصر المكونة لإيقاعه ومدى علاقتها بالمقاطع اللغوية عند العرب أو ما يكافؤها عروضياً عند الخليل.

وتعتبر إحدى الباحثات العربيات «الحروف الأبجدية الثمانية والعشرين التي تتألف منها اللغة العربية من العناصر الأساسية التي تكون المقاطع، وهذا إضافة إلى تحويلها إلى حروف ساكنة ومتحركة...»(١٧). ولذلك، نجد علماء العروض يقطعون الكلمات في اللغة العربية إلى مقاطع وهو ما فعله الخليل بن أحمد إذ استطاع «بسمعه وبمعرفته الموسيقية أن يكتشف العناصر التي تكون الإيقاع في القصائد القديمة، ولاحظ أن هناك مجموعة من الحروف تتكرر في فترات زمنية متساوية وتحدث إيقاعًا منتظمًا في القصيدة مما قاده إلى اعتبارها عناصر إيقاعية وبدأ بتحليلها تحليلاً دقيقاً»(١٨).

وهو ما فصله الباحث والمنظر العروضي مصطفى حركات في تقسيمه للسلسلة الكلامية عند العرب إلى مقاطع عدة، وتصنيفه المقاطع اللغوية في العربية إلى(١٩):

المقطع القصير وهو مكون من صامت متبوع بصائت قصير أو (بحرف متبوع بحركة لا يتلوها مد) مثل : مَ قَ ـ لِ..

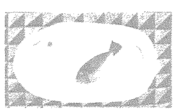
المقطع الطويل المفتوح وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت طويل أو (حرف متبوع بحركة يليها حرف مد) مثل ما ـ لي ـ نو.

المقطع المغلق وهو عبارة عن صامت متبوع بصائت قصير أو حرف متبوع بحركة يليها حرف ساكن مثل : كم ـ من ـ قم.

المقطع المتزايد في الطويل، وهو عبارة عن صامتين يتوسطهما صائت طويل أو (حرف وحركة يليهما حرف مد ثم حرف) مثل (هام) في هامّ و(مار) في (إحمارّ).

ولذلك، إذا حاولنا أن نبحث في الواقع الشعري الجزائري الملحون انطلاقًا من نظام المقاطع في اللغة العربية، فإننا نجد الشاعر عبد الله بن كريو يقول :

يا مهبلني جيت للمرسم نشكي ما جاوبني ما سمع لسؤالي(٢٠)



(١٤) عبدالله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ١٩٨١، ص: ١٩٩٨.

(١٥) التلي بن الشيخ، الشعر الشعبي ودوره في الثورة ١٨٣٠-١٩٤٥، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص: ٣٨٩.

(١٦) العربي دحو ، الشعر الشعبي ودوره في الثورة ١٨٣٠-١٩٤٥ ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ص: ٣٨٠.

(١٧) تغن بله نو ، المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغانٍ شعبية سورية، مراجعة وتعليق: حسن الحريري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ، سوريا، ١٩٨٦ ، ص: ٣٦.

(١٨) المرجع نفسه : ص ٣٧.

(١٩) مصطفى حركات، كتاب العروض، مرجع سابق، ص: ٢٨.

(٢٠) التلي بن الشيخ ، الشعر الشعبي ودوره في الثورة، مرجع سابق، (الملحق الشعري)، ص: ٥١٥.



فالبيت عبارة عن عشرة مقاطع فى كل شطر، إذ نسجل تضاعفًا للسكون فى المقطع الخامس من كل شطر.

وهو العدد نفسه من المقاطع فى قول الشاعر عيسى بن علال الشلالى نسبة إلى مدينة قصر الشلالة الجزائرية حين يقول معاتبًا نفسه:

يا نفسى ماذا خدمت من سيات طاوعتك ما نيش دارى بافعالى[21]

الملاحظ على البيت هو تضاعف السكون أيضًا، ولكن فى المقطع الخامس من الشطرين والمقطع العاشر من الشطر الأول.

أما إذا عدنا إلى مصطفى بن إبراهيم من الغرب الجزائرى، فإننا نسجل على شعره أيضاً عدداً متكافئاً من المقاطع فى كل شطر، ويصل إلى الستة مع تضاعف للسكون فى المقطع الثانى والسادس من كل شطر حين يقول[22]:

قلبى تفكر لوطان والزهو وركوب الخيل

أرعيتى والفرسان خودات فى احراج تميل

إذا أردنا أن نوسع المنطقة الشعرية، فإننا نجد فى منطقة المدية أيضًا الشاعر بوديسه بن عيسى يقول مذكراً محبوبته بسوء ظنها فيه[23]:

يا ولفى راك عملت دونيا ومانى مولا ناقصه باه نعاديك

فالبيت عبارة أيضاً عن عشرة مقاطع، ويتضاعف فيها السكون أيضًا فى المقطع الخامس من الشطرين والعاشر من الشطر الثانى.

وبعد قراءتنا لهذه العينات المختلفة لقصائد الملحون الجزائرى، ومحاولتنا تقطيع نماذج منها، يمكننا أن نؤكد للقارئ أصالة المقطع فى الشعر الملحون الجزائرى، هذا المقطع اللغوى الذى له ما يكافؤه عروضنا يمكننا اعتباره أساسيًا فى الإيقاع الشعرى للملحون الجزائرى؛ لأنه لا غرابة إذا قُلنا إن المقطع الذى يتضاعف فيه السكون فى الملحون الجزائرى هو أساسى فى اللغة العربية ونستطيع أن نسميه بالمقطع المتضاعف السكون، ويصطلح عليه العروضيون بالمقطع المتزايد الطول، وهو عبارة عن صامتين يتوسطهما صائت طويل أو حرف وحركة يليهما حرف مد ثم حرف ساكن مثل هام فى (هامّ) أو نجده محققًا فى الصيغ الصرفية التى تكون على وزن إفعال مثل : إحمارٌ، إخضارّ[24] وإصفارّ.. وغيرهم.

وإذا كان هناك من الدارسين من يجهل هذا النظام، فإننا نرى أن المقطع يعد عنصراً أساسيًا فى اللغة العربية، ومكونًا لكلماتها، ويظهر فى الملحون الجزائرى محققًا من كلمات أصيلة حدث بها زحف أو اعتلال، فتجاورت جميعها فى انسجام، فكونت إيقاعاً جعل منها مقاطع صالحة فى الإيقاع الشعرى للملحون الجزائرى.

وتأكيداً لأصالة المقطع اللغوى فى هذا الشعر، فإن المقطع فى الإيقاع الشعرى تقابله الأسباب والأوتاد فى عروض الخليل بن أحمد، ولذلك إذا حاولنا إخضاع قصائد الملحون الجزائرى إلى نظام قواعد الخليل ـ كما فعله البعض[25] ـ فإنه لا يمكننا ذلك، ولكن إذا راعينا ما جوّزه العروضيون فى زحف (مستفعلن) لتصبح (مستفعل) و(فاعلن) لتصبح

(٢١) ديوان عيسى بن علال الشلالى فى الشعر الملحون ، تقديم وشرح وتعليق: يحيى درويش الشلالى، منشورات دحلب، (د-ت)، ص: ٢٧.

(٢٢) مجلة الوحدة ، اللسان الذكرى للاتحاد و.ش.ج ، العدد ٣٢٦ بين ٢٠-٢٤/٩/١٩٨٧)، ص : ٣٦.

(٢٣) الملحق الشعرى لرسالة الماجستير للخضر لوصيف، (مخطوط ٢٠٠٠ - ٢٠٠١).

(٢٤) طالع كتاب، مصطفى حركات: كتاب العروض ، ص: ٢٨.

(٢٥) لقد سبق فى مقدمة المقال وأن أشرنا إلى من فعل ذلك وهو ابن سناء الملك.

(فعلن)، وبتجاورهما معاً ـ كما فى نظام البسيط ـ نحصل على (مستفعل فعلن مستفعل فعلن) وتشكل فى مجموعها عدداً من المقاطع يكافئ عروضيّاً عدد المقاطع فى الإيقاع الشعرى لملحون الكثير من المناطق الجزائرية ومن بينها الأغواط والجلفة والمسيلة وجنوب المدية[٢٦].

والذى نخلص إليه فى الأخير هو البحث عن نظام يخرجنا من الأحكام التى ترجح السماع ـ مثلاً ـ طريقة لمعرفة الإيقاع فى قصيدة الملحون إذ يراه البعض «المقياس الوحيد لمعرفة ما يتمتع به من موسيقى»[٢٧]، فى حين يجهل الكثير من هؤلاء أن العرب أيضًا بسلامة أذواقهم وقوتها التى فطروا بها استطاعوا إخراج موسيقى الشعر العربى من (السمعية) فى بدايته إلى (القواعد الخليلية)، والتى تتفق فيها جميع الأوراق.

ولكن يبقى كل ما بذل من جهد بعد الخليل لم يرق إلى المستوى بسبب جهل الكثير لما أراده الخليل حقيقة، إذ ضاع ـ وللأسف ـ فى كتابين، أحدهما فى الإيقاع وثانيهما فى الأنغام، وهو جهد يريد به الكشف عن نظام موسيقى القصائد المغناة[٢٨].

(٢٦) طالع فصل الإيقاع الشعرى وعناصره من بحثنا: الشعر الملحون بجنوب المدية، دراسة تحليلية: رسالة معدة لنيل شهادة الماجستير (مخطوط ٢٠٠٠-٢٠٠١) من ٢٦٦ فيما بعد.

(٢٧) عبد الله الركيبى، الشعر الدينى الجزائرى الحديث، مرجع سابق، ص: ٤٩٨.

(٢٨) تغن بله نو، المبدأ الأساسى للقصيدة العربية فى الشكل الموسيقى لأغان شعبية سورية، مرجع سابق، ص: ١٢.





بواكير الرواية والتراث الشعبى

محمد سيد محمد عبد التواب

عنترة بن شداد، أبو زيد الهلالى، والظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذى يزن وعشرات غيرهم من أبطال السير البطولية العربية والحكايات الشعبية، أعيد استلهامها من جديد فى الروايات العربية التأسيسية الأولى. فقد بدت الرواية العربية فى نشأتها متأثرة بصورة واضحة بالتراث القصصى العربى وبخاصة الشعبى، فقد تأثرت بالذوق الشعبى بوضوح يقطع بأن الظروف الاجتماعية المختلفة ومنها طبيعة العصر، ونوعية القارئ ومكوناته الثقافية، وموروثاته الاجتماعية أملت على الروائيين استلهام الأعمال الروائية الشعبية فى نتاجهم، كما أوحت إلى المترجمين أن يراعوا ذلك فى مستوى الأعمال المترجمة، وفى التصرف فيها لتوائم الذوق الشعبى السائد. لقد استعارت الرواية العربية فى مراحلها الأولى الكثير من أساليب وموضوعات ذلك الموروث الشعبى الذى لم يكن أمر التخلص منه سهلاً، وعودة إلى روايات تلك الفترة تكشف مدى تأثر تلك الروايات بالملامح العامة للمرويات السردية سواء فى الأساليب، وبناء الأحداث، وبناء الشخصيات أو فى الأهداف العامة، وحتى الوظائف الاعتبارية القيمية، لقد كان التماثل كبيراً بين تلك الأجزاء المطبوعة من السير والخرافات والقصص الشعبية وكثير من حوادث الروايات وشخصياتها التى تكتب على غرارها، أو تقتبس وتحور أحداثها بما يوافق الذوق الشعبى السائد آنذاك، إذا كنا نريد ان نرصد الكيفية التى تأثرت بها الروايات العربية الأولى بذلك الموروث فعلينا أن نعتمد النص الروائى ذاته وبوسعنا أن نلاحظ الآثار الشعبية بوضوح فى عدة سمات اتسمت بها كل روايات تلك الفترة من قطع السياق الروائى بالوصف الطويل والمواعظ وإملاء المواقف وإسقاط الآراء والأفكار والتدخل بالتعليم والتربية والنقد الاجتماعى والسياسى، وهو موقف كثيراً ما نلاحظه فى تلك الروايات، وعندما نتأمل المظاهر المشتركة التى تجمع بين هذه الروايات وبين الأدب الشعبى، نجد أنها تتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه بالمقدمة التقليدية أو فاتحة الرواية ويبدو تأثر الروايات الأولى بهذه الظاهرة واضحاً حتى إننا لم نجد رواية تخلو من مقدمة وعظية إرشادية وأخلاقية، وإذا كان السبب فى ذلك يعود بالأساس إلى أن الحكاية القديمة قد اتهمت بإفساد الأخلاق عن طريق الإباحية، فقد حاولت عن طريق ما كان يسمى بفاتحة الحكاية أو تلاوتها أن تمهد لها تمهيداً أخلاقياً بالدعوة إلى الاستسلام إلى مشيئة الله وإلى طاعة أوامره(١).

لذا فقد تشكلت الفاتحة القصصية العربية القديمة تشكلاً جديداً فى الرواية العربية الحديثة، منذ نشأتها، فاتخذت شكل

النص الوعظى، أو شكل العبرة، أو الخطبة أو الدرس الأخلاقى أو التاريخى الحضارى. الجدير بالذكر أنها كانت سمة مميزة فى التراث الرسمى.

تبدأ رواية «نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال» لعائشة التيمورية بتلك المقدمة التقليدية: بسم الله الرحمن الرحيم، سبحان من أنار لأولى البصيرة مصباح الفلاح والهدى، وجعل ذاك السنا سراجاً وهاجاً فى سبيل النجاح لمن اهتدى، وأفعم زجاجة الفكر من صافى عطر التأمل والاستبصار، حتى غدت بلوامع المعرفة كأنها كوكب درى يكاد زيتها يضىء لو لم تمسسه نار، فتخمد من زين صحائف أصدق الحديث بأحاسن محاسن البيان (...) فنسأله التوفيق لحسن السلوك، والمنة بعتق كل عبد فى يد الغفلة مملوك، والصلاة والسلام على حبيبه إمام المتقين وشفيع المذنبين وعلى آله وأصحابه الطيبين الطاهرين(٢).

بالإضافة إلى وظيفة التقديم الأخلاقية التى كانت تقوم به فاتحة الحكاية العربية يمكننا أن نضيف لها وظيفة ثانية وهى لفت انتباه السامع، وتهيئته تهيئة نفسية، بدعوته إلى إفراغ ذهنه مما يشغله فينشغل به، وإلى التفرغ إلى الحكاية، وهذا راجع إلى شفوية الحكاية العربية قبل أن تكون مكتوبة.

وفى رواية «حديث ليلى» لمحمد تميمى يقول: الحمد لله القديم فى مجده المتعالى بجده الذى عنت الوجوه لقصده وإن من شىء إلا يسبح بحمده، والصلاة والسلام على سيدنا محمد أشرف الأنام وبهجة هذا العالم والنظام وعلى آله الطاهرين الطيبين وصحبه والتابعين أجمعين(٣).

«حديث ليلى» خير من ألف ليلة وليلة فى دهاء دمنة، فى حكمة كليلة وقصة يلهو بها النديم ويصفى لها الحكيم؛ فهى تحفة الجليس ونزهة الأنيس نسأله تعالى الرضا وحسن الختام بجاه أنبيائه الكرام(٤).

وقريبًا من المقدمة السابقة يورد «نخلة صالح» فى قصة «فؤاد ورفقة محبوبته»، يقول: سبحان من زين الوجوه بالصباحة والأكف بوافر السماحة والقدود بلطافة الرشاقة والألسن ببراعة اللباقة والصدور برمان النهود والخدود بزاهى الورود والجباه ببياض البلج والعيون بسواد الدعج فأسأله بحق أنبيائه أن يسامحنا فيما قصدناه(٥).

وفى رواية «الفتاة الشرقية» لمحمد أفندى حسين يقول فيها: بسم الله الرحمن الرحيم أبتدئ وبحوله أستعين وهو حسبى(٦).

ويقدم أمين أرسلان لروايته بخطبة قصيرة قبل المقدمة يقول: الحمد لله الذى ميز نوع الإنسان وكرمه عن سائر مخلوقاته بالعقل واللسان أحمده حمداً جزيلاً دائم الاتصال وأشكره شكراً ما توالت الأيام والليالى(٧).

وواضح من هذه المقدمات سواء منها المقدمات ذات الشكل أو الصيغة أو المنزع الأخلاقى أو الدينى أو المقدمات المطولة التى ترسم ملامح أحد أبطالها، وهى بذلك تمهد للحدث الأول فى الرواية، واضح حضور الموروث الحكائى العربى وبالتحديد حضور القارئ الشعبى الذى اعتمد لفترة طويلة على المرويات التى كانت تروى شفاهيًا، فكان طبيعياً للروايات التأسيسية الأولى أن تخضع لهذا الموروث، ولقد كان لخضوع المؤلفين لذوق القراء من ناحية ولتقليد الروايات الغربية من ناحية أخرى الأثر الكبير فى تطور أحداث الرواية وبناء عقدتها ورسم شخصياتها وأسلوبها ولغتها.

وتقوم العقدة فى معظم هذه الروايات على علاقة حب بين حبيبين تقوم بينهما العقبات وتنتهى علاقتهما فى النهاية باجتماع الشمل وانتصار الخير على الشر، وهى العقدة التقليدية لكثير من قصصنا الشعبى. وإذا كانت العقدة فى هذه الروايات تدور على محور واحد، هو العلاقة الغرامية التى تعترضها العقبات فإن رسم الشخصيات يدور أيضاً فى الإطار نفسه من حيث اشتراكها فى مجموعة من المظاهر مع مظاهر السيرة الشعبية والأدب الشعبى حيث الشخصية النمطية المثالية، فإما أن تكون خيراً مطلقاً أو شراً مطلقاً، وقد أدى هذا الفهم المثالى للشخصية إلى جمود وثبات هذه الشخصية وعدم تطورها ونموها؛ لأن المؤلف يحكم عليها من البداية حكماً نهائياً لا يتغير خلال الرواية، وكان طبيعياً أن ينعكس موقف المؤلفين فى هذه الروايات من الحدث والشخصية على أسلوبهم فى التعبير سواءً أكان ذلك فى مجال السرد أم الحوار حيث لجأ المؤلفون إلى الأسلوب التقريرى فى السرد، وقلما نجدهم يستخدمون الحوار، بل نرى بعضهم يقطع السرد ببعض الأبيات الشعرية.

ويذهب الهوارى فى تفسيره لوجود الشعر فى الرواية بأنه مستمد من السير الشعبية، يقول: إن وجود الشعر فى الرواية بقية متلكئة من بقايا الشكل الملحمى الذى انحدر من الملاحم الشعرية الخالصة إلى أن أصبح جزءاً أو مقوماً

رئيسياً فى البناء الفنى للسير الشعبية، معنى هذا أن العودة بالمنحنى التاريخى لشيوع هذه الظاهرة فى روايات التسلية والترفيه واحتفال النقاد بها دون أن يقدموا تأويلاً نقدياً يبين وظيفتها يقف بنا أمام المصدر التاريخى لهذه الظاهرة والمستمدة من الأدب الشعبى[٨].

وتمثل رواية «نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال» لعائشة التيمورية نموذجًا للروايات التى تأثرت بأشكال التراث الشعبى وبخاصة «ألف ليلة وليلة» رغم تأثرها من ناحية الأسلوب بالتراث العربى القديم، فهى فى تعبيرها تقيدت بالسجع إلى حد كبير، بدا ذلك بوضوح فى عنوان الرواية فكما هو واضح يتمثل لغة المقامة المسجوع، والكتابات التى عاصرت عائشة التيمورية، فالسجع كان سمة كل هذه الكتابات، كذلك تأثرت عائشة التيمورية فى موضوعها بألف ليلة وليلة، فعالم ألف ليلة وليلة كان حاضراً بقوة من خلال الإسراف فى التخيل والجنوح إلى عدم المعقولية، والمصادفة والقدرية هى التى كانت تحرك الأبطال الذين كانوا أشبه بأبطال حكايات ألف ليلة وليلة، والملاحظة الجديرة بالاهتمام هنا أن عائشة التيمورية قد تأثرت بشكل كبير بطرائق سرد ألف ليلة وليلة، فالرواية تتضمن حكاية إطاراً وداخلها حكايات فرعية (تراث ممتد فى ألف ليلة وليلة / كليلة ودمنة...) .

ولكن حضور ألف ليلة وليلة هنا عبر حكاياتها ذات الطابع الدينى التعليمى وليست الحكايات المتحررة، فنشأة عائشة التيمورية الدينية كان لها أكبر الأثر فى هذا التوجه وسنتوقف الآن عند قراءة هذه الرواية لنرى إلى أى حد مثلت الروايات التى تأثرت بالأدب الشعبى وعلى وجه الدقة ألف ليلة وليلة.

عالم الرواية :

عالم الرواية نفسه تراثى بأماكنه وشخوصه ومسمياته ووقائعه خارج العصور الحديثة وعوالمها، تدور «نتائج الأحوال» حول حدث رئيسى هو فشل الملك العادل ووزيره مالك ونديمه عقيل فى تربية الأمير ممدوح تربية إسلامية تساعده على تولى الحكم، وذلك بسبب كل من (دشنام وغدور) وهما وزيرا المالية والسلاح فقد كان لهما دور أساسى فى إفساد الأمير فى محاولة لتحقيق طموحاتهم فى الاستيلاء على الملك، وحين يمرض الملك ويموت فجأة، فى غياب وزيره ونديمه، ينتهز دشنام وغدور الفرصة للاستيلاء على العرش والتخلص من ممدوح، ينجو الأمير من المؤامرة على حياته، ويبدأ رحلة لاكتشاف نفسه من جديد وفيها يتخلص من كل العادات السيئة التى تعلمها على يد كل من دشنام وغدور، حيث يلتقى مع عقيل نديم الملك، الذى يساعده فى رحلة اكتشاف ذاته وذلك عن طريق سرد حكاية داخل الحكاية الرئيسية، يقدم له فيها النصحية بطريق غير مباشر، وبمساعدة النديم وزير الملك يستطيع استرجاع عرشه ونشر العدل بين الرعية.

فعالم النص هو عالم القصور والملوك، والغدر والدسائس، والرحلة والحب.. إلخ، هو عالم ألف ليلة وليلة... وكأننا نقرأ إحدى حكايات شهر زاد.

شأن عائشة التيمورية كغيرها من كتاب تلك المرحلة الذين كانوا مشغولين بإشباع فضول القراء بسلسلة من الأحداث العجيبة المتداخلة وهى لا تخضع للتحليل أو التفسير، ولكنها تخضع للقضاء والقدر وما سطر فى اللوح المحفوظ.

التشكيل السردى :

وتأتى أحداث الرواية من خلال السرد التقليدى الذى سبق أن لاحظناه فى الروايات السابقة، فلغته تراثية وتتميز عائشة التيمورية بأنها تبذل جهداً كبيراً فى اختيار ألفاظها وصورها البلاغية. وقد كان حرص «عائشة» فى هذا المجال واضحًا لدرجة أنها استخدمت ألفاظاً مهجورة ومفردات تحتاج إلى البحث عنها فى قواميس اللغة.

ومن هذه المفردات:

«وأنا أتناوله رغمًا لأجل وجودكما فيؤدينى إلى الهيضة»[٩].

فكلمة الهيضة تحتاج إلى الرجوع لمعناها فى القاموس؛ لنعرف أنها مرض أو سقم بسبب تخمة الطعام وأيضًا «وما زال يضريان بالراحات من الحزن والأسى»[١٠] وضرى به أو عليه: لزمه أو أولع به.. وهكذا.

وتميزت لغة عائشة بالسجع والمحسنات البديعية ويبدو هنا تأثرها بالأسلوب المقامى، فمثلاً:

«وكان هذا الملك بالعدل مشهوراً، وبالصلاح مذكوراً، وعلى حميد المساعى مشكوراً، وبعلو الهمة مغبوطاً مسروراً،

وكان له وزير واسع الإدراك مدبر، ولجيوش الآمال بالفكر السديد مسخر..»[١١].

وواضح فى هذه الفقرة ولع عائشة التيمورية بالسجع حتى إنه أصبح سمة أساسية فى لغتها، فهى لا تترك فرصة فى الأسلوب إلا وتجعله مسجوعاً.

وهذه اللغة التراثية تنسحب على الوصف أيضاً:

«وصار النديم يتأمل فى تحف الزهور وقد ضحكت ثغورها ونثر الند عليها جمانة، وتشكلت ألوان النثور لما أخذ من نور البدر أمانة، وجرى لجين الفرات فمال البان للعناق، وأحاط بالأغصان إحاطة الخلخال بالساق، وسرت حميا النسيم على ندمان الأشجار» [١٢].

توظف «عائشة التيمورية» ظاهرة أسلوبية ترتبط بالسرد الروائى وهى التضمين، بالقرآن الكريم والشعر والأمثال، ويبدو التأثر القرآنى واضحاً بقوة فى مواضع كثيرة، تقول:

«فما زال يشرب من مجارى النفاق كؤوس حميم وغساق»[١٣]. وهى مقتبسة من الآية الكريمة: **﴿لا يذوقون فيها بردًا ولا شرابًا إلا حميماً وغساقًا﴾** (النبأ: ٢٥).

وعندما يستغرب الملك من وزيره ونديمه الموافقة لابنه بالإسراف والتبذير يقول:

﴿إن المبذرين كانوا إخوان الشياطين﴾[١٤].

ويأتى على لسان الوزير هذا التمثل للغة القرآن الكريم «إن المال والبنين زينة الحياة الدنيا»[١٥]، وهى مقتبسة من الآية الكريمة: **﴿المال والبنون زينة الحياة الدنيا﴾**[١٦].

وعلى لسان ممدوح ترد الكثير من الآيات فى مواضع مختلفة:

﴿إن النفس لأمارة بالسوء﴾[١٧].

﴿فلا تقل لهما أفٍ ولا تنهرهما وقل لهما قولاً كريماً واخفض لهما جناح الذل من الرحمة﴾[١٨].

﴿ولا يفلح الساحر حيث أتى﴾[١٩].

وهذا التأثر الواضح بالقرآن الكريم له ما يبرره عند عائشة التيمورية التى تقول عن تأثير تعلمها القرآن الكريم فى حياتها الأدبية ومعارفها فى مقدمة الرواية:

«ولما تحلى مذاقى بحلاوة تلاوة كلام الله القديم، قلت ملتمسة للفتح بفضل (بسم الله الرحمن الرحيم) ووفقنى الفتاح بفتح خلية ذاك الشهد الصافى والارتواء من ذلك المنهل الكريم الشافى فما زلت أقتبس ضياء التفقه من سرح التلاوة، وألتمس عذوبة الهداية من صحاف زبدة هاتيك الحلاوة»[٢٠].

وفيما يتعلق بتوظيف الشعر داخل السرد الروائى فعائشة التيمورية توظفه للتعليق على الأحداث أو تتخذه وسيلة لتقديم صياغة شعرية للفكرة التى قدمتها فى السرد.

تقول:

حـوادث الدهر للإنسـان مـرآة
مصقولة كما بها للدهر عبرات
فمن رأى حظه تهذيب زخرفة
بكل زين نبت عنه الحسرات[٢١]

وهى هنا تصف على لسان ممدوح حالته بعدما فر هارباً من «دشنام وغدور» والطريف أن عائشة التيمورية توظف بعض المقطوعات الشعرية التى نظمتها داخل السرد فتقول وأتمثل بقول التيمورية حيث قالت:

لا تفـرح من سـعـد بانا
فـالبـدر سيكسف أحيانا
والحـجـة مـا قـال الله
لـك الأيـام نداولهـا[٢٢]

وهى تقدم صياغة شعرية للفكرة التى قدمتها فى السرد وإلى جانب تضمين الشعر فإن «عائشة التيمورية» توظف الكثير من الأمثال والحكم داخل السرد، وطرافة هذه الأمثال أن بعضها من تأليف عائشة التيمورية نفسها، تقول:

«وقد أجادت التيمورية فى هذا المعنى وقالت فى المثل: الغصن مقر لديك باللين فوجهه كما شئت للشمال واليمين»[٢٣].

وتخرج من هذا المثل إلى الاستطراد للحكم المرتبطة بالتربية السليمة، فتقول:

«وفى هذا الشأن أيضًا: الرأفة فى التأديب نتيجتها الخسران، والشفقة فى شأن التهذيب خلاصتها الطغيان ولو تركت ولدك على نسق دلالة فى أفعاله وأقواله، لشب على سوء خصاله وشاب على قبيح فعاله، وأكسب أبويه عظيم الخسران، وكساهما جلباب المعرة وقميص الخذلان»[٢٤].

ويبدو هذا الاستطراد داخل السرد من النمط التعليمى الذى شكل ظاهرة أساسية فى كتابات تلك الفترة، التى كان تهدف إلى تحقيق غايات تعليمية وإصلاحية تشبه غايات عائشة التيمورية، وتنتشر هذه التقنية داخل السرد الروائى فكثيراً ما نجد عبارات من قبيل واسمع قول التيمورية فى هذا المعنى، أو وقد أجادت التيمورية فى هذا المعنى، وهذا يعنى أنها ستعطى إما نصيحة أو مثلاً أو حكمة. تقول:

«واسمع قول التيمورية فى هذا المعنى: اتخذ الأدب مركزاً للأرب، فهو لكل رفعة نعم السبب»(٢٥).

وثمة ظاهرة أسلوبية مهمة وظفتها عائشة التيمورية داخل التشكيل السردى، وهى تقنية «تداخل السرد»، وهذه التقنية تشيع فى حكايات ألف ليلة وليلة وتطبعها بطابع سردى لا يكاد يوجد إلا فيها، والتداخل السردى هو تضمين حكاية داخل حكاية أخرى، أو حكايات فرعية عدة داخل الحكاية الرئيسية وهذا ما وظفته عائشة التيمورية داخل روايتها. ففى إطار الحكاية الرئيسية نجدها تجنح إلى حكاية أخرى فرعية هى: «فرهاد وبهرام» يتلوها النديم عقيل على مسمع الأمير ممدوح ليتعظ من أحداثها ويستفيد من عبرها»(٢٦).

وإذا كانت عائشة التيمورية قد تأثرت بهذا التقنية من ألف ليلة وليلة، فإننا نلاحظ أيضاً تأثرها بكليلة ودمنة، فهى تعرج أحياناً إلى القصص الحيوانى الرمزى، بدا ذلك فى قصة الثعلب والغراب التى تلاها نديم الأمير ممدوح، تقول:

«إن غراباً اختطف قطعةً من الجبن ومكث على شجرة ليأكلها فرآه ثعلب، فقال فى نفسه: إنى أحق بأكل هذه القطعة منه وسآخذها بألطف حيلة (...)»(٢٧).

وتجدر الإشارة إلى أن «عائشة التيمورية» قد تمثلت بعض عبارات ألف ليلة وليلة ونقلتها نصاً من الليالى. تقول:

«قبلا الأرض بالسمع والطاعة»(٢٨).

«فاسودت الدنيا فى وجه الوزير»(٢٩).

«اسودت الدنيا فى وجوههما»(٣٠).

«ضاقت عليه الدنيا»(٣١).

«فسالت مدمع القوم كالمهراق.

وهدر كالسيل من الآفاق»(٣٢).

«ففرح فرحاً شديداً»(٣٣).

«فاغتنم بهرام غماً شديداً»(٣٤).

الشخصيات:

من أبرز المظاهر التى اتسمت بها شخصيات عائشة التيمورية أنها شخصيات نمطية بحيث تصنف أصنافاً متحدة الأشكال والنوايا والأهواء والطباع، إذ تقدم الشخصية منذ البداية مكتملة الصفات وبالتالى الأفعال.

ويمكننا أن نلاحظ هذه الصياغة النمطية فى رسم شخصية «الملك» فتقدمه عائشة على النحو التالى:

«كما اتفق أن ملكاً من ملوك الزمان اسمه العادل وكان هذا الملك بالعدل مشهوراً وبالصلاح مذكوراً وعلى حميد المشاعر مشكوراً وبعلو الهمة مغبوطاً مسروراً وعلى كل خصم أو معاند مؤيداً منصوراً»(٣٥).

والوصف السابق يذكرنا بوصف شهرزاد للخليفة هارون الرشيد.

أما وزيره ونديمه فتقدمهما على النحو التالى: «وكان له وزير واسع الإدراك مدبر، ولجيوش الآمال بالفكر السديد مسخر، وكان اسمه مالكاً وقد ملكه العادل زمام ملكه، وفوض لرأيه الصائب أمور حكمه وجعله خازناً ذخائر أسراره (...) فكان فى مآرب الآمال ساعياً نصيراً وبعواقب الأحوال عالماً بصيراً، وكان لذلك الملك نديم يسمى بعقيل له فى كل مستحسنات العقول جميل خصت عذوبة منطقة باللذات، وأغنت راحة منادمته عن الراحات (...)»(٣٦).

وعندما ترسم لنا شخصية الأمير ممدوح وهو الشخصية الرئيسية فى الرواية تقدمه على النحو التالى:

«فقدم عليه بذاك المصون، كأنه لؤلؤة من اللؤلؤ المكنون (...)»(٣٧).

ونلاحظ أنها أحياناً تعطى نظرة عامة تميز بين الملوك والعوام، كما فى المثال التالى:

«فجلس الملك، واصطفت الرجال أمامه على أقدامهم والوزير والنديم على مقاعد الأحجار حتى مطلع النهار»(٣٨).

والشخصيات داخل الرواية هى (أدوار) بلا ملامح محددة أحياناً:

«فجاء الحاجب يأمرها بالحضور»[٣٩].

«فنادى الوزير على المشايخ»[٤٠].

«فحضر الطبيب ترجف أعضاؤه مذراً»[٤١].

«فأتانى صاحب الفرن»[٤٢].

«فأخذه العسكرى وأدخله حجرة»[٤٣].

وبما أن فكرة الطبقية فى «ألف ليلة وليلة» لم تكن حائلاً بين التواصل مع الشخصيات والتعايش، فالطبقية فى الرواية لم تخرج عن إطار «الليالى»، وكما أن الشخصيات فى «الليالى» فى معظمها طيبة، والأشرار قليل ولكن على قلتهم، دورهم بارز فى تحديد مسار الحدث، وإذكاء الصراع فالشر فى الرواية كان مجسداً فى رجلين هما: «دشنام» القيم على خزينة المالية، والثانى «غدور» القيم على خزينة السلاح، وكما تعودنا فى ألف ليلة وليلة بحتمية وجود المساعد الخير للبطل، فعائشة التيمورية تجعل من نديم المساعد له حتى نهاية الرواية ليستعيد ممدوح عرش والده العادل.

فكرة الحيلة والتنكر كما فى «ألف ليلة وليلة»:

وتلجأ بعض شخصيات روايتها إلى بعض الحيل التى نجدها فى ألف ليلة فعلى سبيل المثال نجد الوزير «مالك» يتنكر حتى لا يعرفه دشنام وهذه الحيلة كثيراً ما نجدها داخل الليالى. تقول:

«وكنت لاحقاً بهم فى حالة التنكر»[٤٤].

«إنى أريد أن أرسل أحدكما متنكراً لأجل أن لا يعرفه أحد»[٤٥].

«فأحضرت ملابس النساء وألبست أحدهما وكان أجرد»[٤٦].

«وكان قد أحضر معه صبغًا يلون البياض بالسواد (...) أذاب ذاك الصبغ وطلى به جسمه فصار عبداً نوبياً»[٤٧].

«فلبس ملابس النساء والزاهدات ودخل البستان»[٤٨].

«فقام الوزير ولبس ملابسه الغريبة»[٤٩].

«فأحضرت ملابس النساء وألبست أحدهما وكان أجرد فلبس وعصب رأسه وحنى يديه واكتحل وتطوق بالخرز»[٥٠].

الزمن المكان:

ترى كيف وظفت عائشة التيمورية «الزمن داخل النص السردى وإلى أى حد بدت متأثرة فى صياغتها للزمن بألف ليلة وليلة؟

وعندما نتوقف، فى هذه الرواية عند الزمن نجد الكاتبة تصيغه تماماً كالزمن فى ألف ليلة وليلة وفى أحيان كثيرة تستخدم نفس عبارات ألف ليلة وليلة، ويمكننا أن نتوقف عند ثلاثة مظاهر أساسية حكمت زمن تلك الرواية. أولها ما يمكن أن نطلق عليه الارتداد أو (الفلاش باك) أو الرجوع بالأحداث إلى الوراء، وهذه التقنية السردية تميزت بها ألف ليلة وليلة، وقد استخدمته عائشة التيمورية فى أكثر من موضع فعندما التقى ممدوح بنديم الملك حكى ما حدث له ولأبيه فى غياب النديم يقول:

«اعلم أيها الشفيق أنى بعد عزيمتكما أنت والوزير قال لى الخائنان»[٥١].

وحكى ممدوح للنديم كل قصته وهروبه حتى التقى به واستمر ذلك الارتداد إلى أكثر من عشرين صفحة من الرواية[٥٢].

غياب الدلالة الزمنية الحقيقية:

إذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة قد تميزت بالزمن العام غير المحدد الغامض فى أغلب الأحيان فإن عائشة التيمورية لم تخرج عن الإطار نفسه من حيث غياب الدلالة الزمنية فجاءت الوحدات الزمنية مبهمة وغامضة وغير محددة، والرواية مليئة بهذه الأنماط الزمنية تقول:

«فاتفق أن الملك كان ذات ليلة»[٥٣].

«فأطرق الملك ملياً وغاب»[٥٤].

«ولم يزل فى (...) حتى ينام»[٥٥].

«ولما نام الفتى برهة»[٥٦].

«نفدى ساعة من أنسك بأرواحنا»[٥٧].

«ثم مضت مدة»[٥٨].

«فلما جن الليل»[٥٩].

«فأطرقا إلى الأرض برهة طويلة»[٦٠].

«وتحدثا برهة»[٦١].

وواضح من الأمثلة السابقة غياب الدلالة الزمنية الحقيقية فنحن لا نعرف كم من الوقت تستمر الملية، البرهة أو الساعة، وعندما نقرأ «نفدى ساعة من أنسك بأرواحنا» فهذه الساعة هنا، كما هو واضح، ليست ساعة حقيقية قياسها الزمنى ستون دقيقة، وإنما هى مجرد تقدير مبهم لوقت مبهم، وزمن غير محدد.

ومثل هذا التعامل مع الزمن داخل الرواية لا يقتصر على وحدة «الساعة» فحسب؛ وإنما ينصرف إلى كل الوحدات الزمنية الأخرى. ليلة - سنة (...).

«ولم تزل على هذه الحالة سنة»[٦٢].

وتجدر الإشارة إلى تأثر «عائشة التيمورية» بما يمكن أن نطلق عليه تقنية «الزمن المفقود»، أى الزمن الذى تفقده إحدى الشخصيات حال إغمائها، أو حال غيبوبتها وقد تكرر استخدام هذا الزمن فى مواضع كثيرة من الرواية تقول:

«فلما قرأ الوزير ذاك المسطور أغمى عليه ساعات»[٦٣].

«فشهق الغلام وتعلق بعنقه (...) وسقطا على الأرض وغابا عن الوجود»[٦٤].

«فخر ممدوح ساقطاً على الأرض»[٦٥].

«فأغمى عليه من شدة حزنه فانطرح على الأرض»[٦٦].

فالزمن الذى حدث فيه الإغماء، حتماً حلقة مفقودة من زمن هذه الشخصيات التى حدث لها الإغماء، فتوقف مع فقدان الوعى كل شىء بما فى ذلك حركة الزمن.

وهذا الزمن نجده ما يتكرر كثيراً فى حكايات ألف ليلة وليلة وعلى سبيل المثال فى «حكاية حمّال بغداد»: «ثم شقت ثيابها ووقعت على الأرض مغشياً عليها».

«فلما سمعت الثالثة قصيدتها صرخت وشقت ثيابها وألقت نفسها على الأرض مغشياً عليها».

فى النموذجين السابقين من ألف ليلة وليلة نجد هذه التقنية والتى تبدو فيها عائشة متأثرة بألف ليلة وليلة.

المكان:

وقد ارتبط المكان بالتصور السابق للزمن، وكثيراً ما نجد داخل الرواية أماكن تشبه أماكن ألف ليلة وليلة العجيبة.

تقول: «ومشوا حتى لحقوا بذيل الجبل، ففتح باب مغارة صغير له دهليز منحدر، وعند انتهاء الدهليز وجد أرضاً فسيحة محشوة بالمهمات وبها ما يفوق عن مائة رجل»[٦٧].

وتقول فى موضع آخر:

«فقام بهرام وصار يجد فى البحث عن روضة مشكورة، وبقعة عن أعين الناس مستورة، حتى وجد قطعة أرض بين الجبل والبحر، وأحضر العمال وبنى بها بيتًا يحتوى على سبع مقاصير»[٦٨].

ومثل هذا النموذج المكانى كثير الحضور فى ألف ليلة وليلة، حيث تميل إلى اصطناع الحيز المستحيل والحيز البعيد الذى لم يره أحد. وإذا استثنينا بعض الأماكن المحددة الدلالة والتى ذكرت بلفظها فى الرواية مثل «بغداد، الكوفة، إيران، الهند» فإن الأماكن الأخرى جاءت غير محددة المعالم. وبما أن الكاتبة قد تأثرت بشكل كبير بأماكن ألف ليلة وليلة فقد جاءت بعض الأماكن فى الرواية بالشكل «الخرافى» المعهود فى ألف ليلة وليلة.

تقول: «إنه ظهر شخص من المتوحشين منذ ثلاثة أعوام تارة نهاراً يكون ظهوره وتارة ليلاً، وهو يعلو الجبل ويقول بصوت مزعج: ابعثوا من يفهم خطابى ويرد جوابى وإلا هجمت عليكم وهشمتكم»[٦٩].

ينتهى التحليل السابق إلى حقيقة ينبغى التأكيد عليها وهى الدور الذى لعبه الموروث الشعبى فى تشكيل الرواية العربية من حيث البناء والأسلوب حتى إننا نجد كل عناصر الموروث الشعبى من حكم وأمثال وأسطورة وقصص شعبى بأنواعه داخل الرواية، والرواية كنوع أدبى لم تكن بعيدة عن هذا النسيج المتنوع من العناصر، فهى كما ذهب «باختين» ظاهرة متعددة من ناحية الأسلوب واللسان والصوت، وتتضمن وحدات أسلوبية غير متجانسة كالسرد المباشر وإعادة تكييف المرويات السردية الشفوية والمكتوبة، وتتضمن كتابات أخرى متنوعة: أخلاقية، أثنوغرافية، وأخيراً حكايات الشخصيات تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكون نسقًا منسجماً، فتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم فى الكل (...) فالأصالة الأسلوبية للجنس الروائى تكمن فى تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة العليا الكلية، ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع، ولغة الرواية هى نسق اللغات[٧٠].

وعلى هذا الأساس ينبغى علينا دراسة هذه الروايات من منظور ينبنى فى الأساس على وعى بأهمية الأشكال الشعبية والموروث الشعبى فى نشأة الرواية وتشكلها، بالإضافة إلى الوعى بثقافة القرن التاسع عشر الذى شهد تحولات كثيرة أثرت بطبيعة الحال فى الأدب بشكل عام والرواية على وجه الخصوص، وأتصور أن إقصاء هذه الروايات وتهميشها فى كل الدراسات النقدية التى تناولت نشأة الرواية العربية ووصفها بروايات التسلية والترفيه؛ لأنها كانت تحاكى الأدب الشعبى كما ذهب «عبد المحسن طه بدر» يحتاج منا إلى إعادة نظر، وبخاصة أن مصطلح التسلية والترفيه الذى وصفت به هذه النصوص أصبح من المسلمات التى تطلق على هذه الفترة مما أسقطها من تاريخ الرواية العربية رغم أهميتها الشديدة. وفى هذا السياق تصبح إشارة «سيد البحراوى» إلى أهمية الوعى بقيمة الأدب الشعبى بالغة الدلالة يقول:

«إن هذا الأدب الشعبى، وخاصة الحى والممارس والمعيش والفاعل، هو أكثر الآداب قربًا لمحتوى شكل الجماعات، وفيه تجسيد لملامح أساسية غائرة من هويتها الممتدة والمتطورة. والتواصل معه، من خلال أشكاله، ومحتواه، كان قادراً على أن يحقق لنا أشكالاً روائية حقيقية، وليست تابعة»(٧١).

وينبغى الإشارة إلى أنه رغم احتواء الموروث الشعبى لبعض أسس الفن الروائى، ومحاولات استلهامه حتى أواخر القرن التاسع عشر، فقد ظلت معظم هذه المحاولات عاجزة عن تحقيق ما كانت تطمح إليه؛ وذلك لأن وعيها بهذا التراث لم يكن وعيًا حقيقيًا بقدر ما جاء تأثراً تلقائياً وإرضاءً لذوق القراء آنذاك.

«ولو قدر لهذا الفن أن يستمر لكان بمستطاعنا الحديث عن فن قصصى عربى، لكن انقطاعه كان حاسمًا باستثناء ما تبقى فى الذاكرة العامة والوعى العام»(٧٢).

الهوامش :

(١) انظر على سبيل المثال: فاتحة سيرة عنترة بن شداد أو سيرة سيف بن ذى يزن.

(٢) عائشة التيمورية: **نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال**، المقدمة، ١٨٨٥، مكتبة الأسرة ٢٠٠٤.

(٣) محمد تيمى: **حديث ليلى**، مطبعة مصر، ١٨٨٨، ص٣.

(٤) **المرجع السابق**، الصفحة نفسها.

(٥) نخلة صالح: **قصة فؤاد ورفقة محبوبته**، ١٨٧٢، المقدمة.

(٦) محمد أفندى حسين: **الفتاة الشرقية**، ١٨٩٨، المقدمة.

(٧) أمين رسلان: **أسرار القصور**، ١٩٠٢، المقدمة. انظر، مقدمات روايات تلك الفترة بملحق الدراسة المعنونة بـ: نشأة الرواية العربية دراسة فى بواكير تشكل النوع الروائى، إعداد محمد سيد محمد عبدالتواب، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٦. حيث يبدو فى كثير منها تأثرها الواضح شكلاً ومضمونًا بالأدب الشعبى، فعلى سبيل المثال فى رواية محمد عبدالفتاح المصرى سنة ١٨٧٨ «نجاح السيد غندور وحكاية الأسطى طرطور حكمت». تبدو هذه الرواية وكأنها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، يقول: الحمد لله الملك الوهاب الملهم بفضله من أراد الصواب والصلاة والسلام على خير الأنام سيدنا محمد وآله مصابيح الظلام (وبعد) فإنه كان فى غابر الأزمان وسالف الدهور والأحيان شاب من ذوى الحسب والنسب يدعى السيد غندور قد ترك له والده مالاً أكثر من أن يحصر.
انظر: **قصة فؤاد ورفقة محبوبته**، نخلة صالح، سنة ١٨٧٢. **السبك واللهج**، محمد عبد الفتاح المصرى، ١٨٧٥. **منتهى العجب فى أخبار أكلة الذهب**، ميخائيل جورج عوار، ١٨٨٥. **حديث ليلى**، محمد تيمى، ١٨٨٨، وغيرها الكثير.

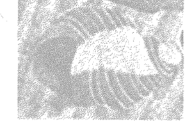
(٨) الهوارى: مصادر نقد الرواية، **مرجع سابق**، ص٩٩.

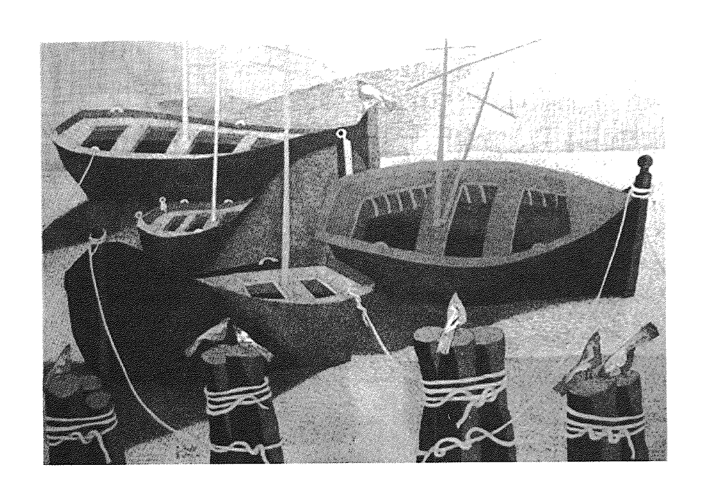
(٩) **نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال**، عائشة التيمورية، مكتبة الأسرة ٢٠٠٤، ص٥٦.

(١٠) **المصدر السابق**، ص٥٨.

وقد ورد مثل هذه الكلمات فى المواضع التالية: ص٨٨، ص٨٩، ص٩٢، ص٩٨، ١٠١، ١٠٣، ١٢١، ١٣١،.. إلخ.

(١١) **المصدر السابق**، ص٣٠.
(١٢) **المصدر السابق**، ص٣٢.
(١٣) **المصدر السابق**، ص٥٠.
(١٤) ص٦٤، سورة الإسراء، آية ٢٧.
(١٥) **المصدر السابق**، ص٧٢.
(١٦) سورة الكهف، آية ٤٦.
(١٧) سورة يوسف، آية ٥٣.
(١٨) سورة الإسراء، آية ٢٣.
(١٩) سورة طه، آية ٦٩. ومواضع تضمين آيات كثيرة من القرآن فى الرواية فى الصفحات التالية: ص ٩٨، ١٠٢، ١٢١، ١٣٢، ١٣٦، ١٥١، ١٦٢، ١٨٥، ١٨٨، ١٩١، ١٩٢، ٢٠٢، ٢١٢، ٢٢٠، ٢٧٩.
(٢٠) **نتائج الأحوال**، المقدمة، ص٢٧.
(٢١) **المصدر السابق**، ص١٠٨.
(٢٢) ص٢٠٢. انظر: مواضع تضمين الشعر فى الرواية، ص١٣٩، ١٤٣، ٢٠٢، ٢١٥، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٣٢، ٢٥٠.
(٢٣) **المصدر السابق**، ص٣٦، ٣٧.
(٢٤) **المصدر السابق**، ص٣٧.
(٢٥) **المصدر السابق**، ص٣٩.
(٢٦) تبدأ هذه الحكاية الفرعية من بداية الفصل الثالث، ص١١٩، وتستمر مع الرواية حتى نهايتها.
(٢٧) **المصدر السابق**، ص٧١.
(٢٨) **المصدر السابق**، ص٣٩.
(٢٩) **المصدر السابق**، ص٥٢.
(٣٠) **المصدر السابق**، ص٥٥.
(٣١) **المصدر السابق**، ص٨٧.
(٣٢) **المصدر السابق**، ص٢٧٤.
(٣٣) **المصدر السابق**، ص٢٠٨.
(٣٤) **المصدر السابق**، ص٢١٨.
(٣٥) نتائج الأحوال: **مصدر سابق**، ص٣٠.
(٣٦) **المصدر السابق**، ص٣٠، ٣١.
(٣٧) **المصدر السابق**، ص٣٩.
(٣٨) **المصدر السابق**، ص٢٣٤.
(٣٩) **المصدر السابق**، ص٧٢.
(٤٠) **المصدر السابق**، ص٥٦.
(٤١) **المصدر السابق**، ص٦٦.
(٤٢) **المصدر السابق**، ص١٠٦.
(٤٣) **المصدر السابق**، ص٢٦٤.
(٤٤) **المصدر السابق**، ص٢٣٩.
(٤٥) **المصدر السابق**، ص٢٤٢.
(٤٦) **المصدر السابق**، ص٢٤٢.
(٤٧) **المصدر السابق**، ص٨٨.
(٤٨) **المصدر السابق**، ص١٥٥.
(٤٩) **المصدر السابق**، ص٢٣٥.
(٥٠) **المصدر السابق**، ص٢٤٢.
(٥١) **المصدر السابق**، ص٩٥.
(٥٢) استمر هذا الارتداد من ص٩٥-١١٥.
(٥٣) **المصدر السابق**، ص٣٢.
(٥٤) **المصدر السابق**، ص٣٨.
(٥٥) **المصدر السابق**، ص٤٣.
(٥٦) **المصدر السابق**، ص٤٤.
(٥٧) **المصدر السابق**، ص٤٤.
(٥٨) **المصدر السابق**، ص٤٥.
(٥٩) **المصدر السابق**، ص٤٥.
(٦٠) **المصدر السابق**، ص٥٥.
(٦١) **المصدر السابق**، ص١٤٤.
(٦٢) انظر: غياب الدلالة الزمنية فى مواقع كثيرة من الرواية ص٧٢، ١٣٧، ١٤٤، ١٨٥، ١٩٠، ١٩٥.
(٦٣) **المصدر السابق**، ص٨٦.
(٦٤) **المصدر السابق**، ص٩١.
(٦٥) **المصدر السابق**، ص١١٧.
(٦٦) **المصدر السابق**، ص١٤٠.
(٦٧) **المصدر السابق**، ص٢٣٣.
(٦٨) **المصدر السابق**، ص١٥٨-١٥٩.
(٦٩) **المصدر السابق**، ص١٣٨.
(٧٠) انظر: ميخائيل باختين: **الخطاب الروائى**، ت: محمد برادة، القاهرة، ص٣٨، ٣٩.
(٧١) سيد البحراوى: **محتوى الشكل فى الرواية العربية**، ص٥٥.
(٧٢) محسن جاسم الموسوى: **الرواية العربية النشأة والتحول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ١٩٨٨، ص٢١.





التنوع المقامى والإيقاعى

فى

الألحان الشعبية بمدن القناة

عصام ستاتى

تم التعامل مع الأغنية الشعبية لفترة طويلة من الزمن بنظرة أحادية وهو التعامل معها بوصفها نصاً أدبياً شفهياً دون التعامل معها بوصفها نصاً لحنياً شفهيًا أيضًا، وهذه النظرة ترجع إلى أن الاهتمام المبكر بالأغنية الشعبية جاء من باحثى الأدب الشعبى ولم يهتم دارسو الموسيقى بالتخصص فى هذا النوع، ويرجع إلى نظرة الأكاديميين المتعالية نحو الموسيقى الشعبية بوصفها موسيقى البسطاء، وموسيقى تعتمد على التيمة والتى لا تتجاوز «أوكتاف» (أى ثمانى نغمات) وهذا ما جعل اللحن الشعبى فترة من الزمن منعزلاً وغير مدون، ويجعلنا عندما نقرأ نصاً شعبياً غنائياً لا نستطيع حتى مجرد التخيل كيف يغنى، وكان الملحنون المصريون أكثر اهتماماً بالموسيقى الشعبية لينهلوا ويستلهموا ويقتبسوا ما يشاءون منها ولا يزال هذا التيار من الملحنين قائماً.

ولكن السؤال ما المقصود هنا بالتنوع المقامى وقد أشرنا فى بداية كلامنا أنها موسيقى بسيطة؟ والإجابة أنه رغم بساطة اللحن الشعبى إلا أن به ثراءً وتعدداً فى المقامات اللحنية.

ولكن علينا أن نوضح الفرق بين مفهومى التنوع المقامى والتحول المقامى، والأخير يعنى أنه فى اللحن الواحد يتم التحول من المقام الأساسى إلى مقام آخر، بينما التنوع يعنى أن الأغانى الشعبية لا تغنى كلها من مقام واحد.

وبالطبع إنه من العبث أن يظن أن كافة الأغانى الشعبية فى منطقة ما تغنى من مقام واحد، وقد ظن باحثون كثيرون أن الأغانى الشعبية فى مدن القناة تغنى من مقام الراست، ورجع ظنهم إلى أن آلة السمسمية ذات الخمسة أوتار كانت تضبط على الخمس درجات الأولى من مقام الراست مثل:

أغنية: **بتغنى لمين ولمين ولمين**

بتغنى لمين يا حمام

وقد عمم هذا الفهم على جميع أغانى السمسمية بمنطقة القناة حتى على الأغانى التى تعزف فيها السمسمية راست كإيقاع منغم وليس كآلة تعزف لحن ميلودى (نغمى). فقد كانت السمسمية فى هذه الحالة مجرد خلفية أو فرشة بينما المغنون يغنون من منطقة مقامية أخرى، وهذه الطريقة فى الأداء حافظت على التنوع المقامى الذى هو طبيعة بشرية فلا يمكن أن يعبر الإنسان عن كل احتياجاته اللحنية والنغمية من مقام واحد، وللتغلب على هذا العجز بدأ العازفون البسطاء فى تطوير الآلة بإضافة وتر سادس ثم وتر سابع

حتى وصلت إلى عشرين وتراً، وأضافوا «العُرب» لرفع الصوت أو خفضه وأصبح العزف (أى الجملة اللحنية) موازياً للغناء، وكان لفترة «التهجير» التى هاجر فيها أهالى القناة عام ١٩٦٧ إلى جميع مناطق ومحافظات مصر الأخرى، وتحوُل مطربى السمسمية للغناء على آلات أخرى وتحول بعض العازفين للعزف على آلات أخرى دور كبير فى فهم كيفية الغناء على اللحن الأساسى وأن لا تكون الآلة مجرد إيقاع منغم، ومن هنا بدأ التطوير عن طريق زيادة عدد الأوتار وعندما وصلت الآلة لإشباع الوظيفة المنوطة بها أدرك الملحنون دون الباحثين هذا وبدءوا فى أخذ كثير من ألحان القنال مع تغير بعض كلمات النص:

مثل أغنية: **ما تجوزينى يا ما حاضر يا ولدى**

وقد اعتدنا هنا فى هذا البحث الميدانى على أن يتم أخذ اللحن وتسجيله من أكثر من مؤدٍ حتى نتأكد بأن هناك درجة من الثبات يمكن الاعتماد عليها فى تدوين اللحن الشعبى.

وقد كانت العينة العشوائية من الأغانى تتكون من ١٢ لحناً... حيث وضعنا أوراقًا بعدد ٥٠٠ أغنية شعبية فى برطمان وقام أحد الأطفال بسحب ١٢ ورقة، ونتج عن ذلك تسجيل هذه الأغانى لأربعين راوياً ممن يجيدون هذه الأغانى، وقد لاحظنا هذا التنوع حيث وجدنا ثلاث أغان من مقام الراست وأغنيتين من مقام النهاوند وخمس أغان من مقام الحجاز وأغنية من مقام البياتى، كما لاحظنا من العينة ومن تجربتنا الموسيقية فى إقليم القناة أن الفنان الشعبى لا يلجأ إلى مقام الكورد أو الزنجران أو الهزام.

ويرجع ذلك لبساطة اللحن الشعبى، فالزنجران مثلاً مقام معقد ومركب من أكثر من مقام، ولا يوجد فى الغناء المصرى الدارج من هذا المقام ما يتجاوز أصابع اليد الواحدة ومن أشهرهم أغنية «يا حلاوة الدنيا».

كما لاحظنا أيضاً كثرة الغناء من مقام الحجاز، وهنا كان سؤالنا لماذا يفضل أهل القناة الغناء من هذا المقام؟! ويرجع ذلك لتداول الأغانى الشعبية عبر البحر فتقوم بتصدير أغان للخليج العربى واستيراد أغان منه وخاصة اليمن والسعودية، وأن هذا المقام يتناسب أيضًا مع المزاج الخاص بالبلدان التى تعتمد على صحراء شاسعة أو بحر كبير؛ حيث إن فكرة الاتساع يمكن استيعابها داخل هذا المقام بسهولة، فتأتى الجملة الموسيقية طويلة وقوية وهو رأى شخصى جداً وغير قاطع.

كما لاحظنا أن مقام النهاوند يلعب دوراً فى الأغنية الشعبية فى إقليم القناة وخاصة فى الأغانى التى تأخذ مصدرها الموشحات والأدوار الغنائية فى القرن الثامن والتاسع عشر ولكنها ليست هى نفسها، فإن القريحة الشعبية هضمت هذه الأدوار وحرفتها عن أصلها بحيث تتناسب مع طبيعتها وخروجها من السياق التركى لأدائها بشكل مصرى تماماً.

وقد لاحظنا روح سيد درويش تتجدد فى أغنية عجيبة من الأغانى الاثنتى عشرة، وهى أغنية عملوا ضريبة على العمال من مقام الحجاز.

وأن مقام الراست كان نصيبه من العينة ثلاث أغان وهذا يدحض الكلام السابق للباحثين عن أن أغانى السمسمية فى القناة التى تقال فقط من مقام الراست، كما لاحظنا عبقرية اللحن الشعبى فى أغنية (لا غنى ولا صيت) وهى مقام العجم الذى يوازى مقام (الماجير) الغربى والذى لا يعتمد على أرباع الأتوان.

ولاحظنا أيضًا مع التنوع المقامى أن هناك تنوعًا فى الضروب الإيقاعية، فقد تراوحت الضروب الإيقاعية للعينة بين أغنية واحدة من ضرب المصمودى الصغير وست أغان من المصمودى الكبير، وأغنية سماعى دارج، وأغنيتين من الإيقاع البحرى وهو إيقاع غريب ولا يستخدم إلا فى هذه المنطقة، وفى تنويعات منفردة تميز مدن القناة عن غيرها، وقد تم تدوين هذا الإيقاع وضروبه الخاصة داخل هذه الدراسة.

كما لاحظنا الإيقاع بالأيدى وهو الكف السويسى وقد قمنا بتدوينه وشرحه أيضاً ونوع الإيقاع المستخدم معه.

وهنا وصلنا إلى ملاحظة عجيبة وهى أن التنوع المقامى والإيقاعى فى مدن القناة أكثر من غيره فى أية منطقة أو بيئة شعبية أخرى فى مصر ويرجع ذلك إلى أن التركيبة السكانية لأهالى القناة مكونة من معظم محافظات مصر المختلفة مما جعل ألحان وإيقاعات الجميع ألحان وإيقاعات للجميع، كما أن العلاقات الحدودية الجوارية لمنطقة القناة وبلدان أخرى واقعة على البحرين الأحمر والمتوسط نشطت الذاكرة الشعبية وجعلتها ذاكرة فى حالة إفراز وتجديد يومى، وكذلك حركة التجارة التى تتميز بها هذه المنطقة أثرت على تصدير واستيراد أنماط لحنية وإيقاعية.

الأغنية الشعبية: بتغنى لمين

النص:

بتغنى لمين ولمين ولمين بتغنى لمين يا حمام
بتغنى لمين يا حمام
يا حلوة ياللى تبيعى الخوخ خوخك بكام يا صبيه
قالت بعشرة وبعشرين ولك بلاش يا ضنى عنيه
وتقول لى أيه أيه زعلان من أيه أيه
هو الخصام ده حرام يا حمام

نوع القالب: غنائى

المقام: راست

الميزان: بسيط $\frac{8}{8}$

الضرب: مصمودى صغير.

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

لحن أغنية بتغنى لمين

الأغنية الشعبية: آه يا للا للى

آه يالىلالى يالىلالى   يا أبو العيون السود يا خلى

عينى يا لالالى يا سيدى يا لالالى   يـا روحـى يـا لالالـى

آه   آه   آه   آه   آه يـا لالـلـى

دخلت جوه الجنينـة، عيط الياسميـن يا لاللى

والسيسبان أشتكى والورد قال دا لمين آه يا لاللى

نوع القالب: غنائى.

المقام: نهاوند.

الميزان: بسيط. $\frac{8}{4}$

الضرب: مصمودى كبير.

عزف مقام النهاوند مصور على درجة الجهركاة مع ترقيم الأصابع.

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

لحن أغنية آه يا لاللى

موشح: تعالا تعالا يالبكير

النص:

تعـالا يـالبكيـر   بكيت جـمـالك

ندخل على رشـيد اليوم   اليـوم بحـيلة

ولـه أوصـاف   تـرد الـروح

الروح جميلة

نوع القالب: غنائى (موشح).

المقام: نهاوند.

الميزان: بسيط. $\frac{3}{4}$

الضرب: سماعى دارج.

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية:

لحن موشح تعالا يالبكير

الأغنية الشعبية: عالكنال

عـالكنال عـالكنال عـالكنال   ونا واقف صـاحى عـالكنال

ابـعـت يـا ديـان وهـات   طيـارات تـعـمل غـارات

ودبابات ومـصـفـحـات   وانا واقف صاحى عـالكنال

نوع القالب: أغنية.

المقام: راست.

الميزان: بسيط. $\frac{8}{4}$

الضرب: مصمودى كبير.

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

لحن الأغنية الشعبية عالكنال

الأغنية الشعبية : يا قلبى مين قالك

النص:

ياه ياه

يا قلبى مين قـالك يانا تعـشق

هو انت لسـه لسـه مـا تعـرفش

ياللـى أنـا مش قــادر احكـى

ودى سـاعـة الحظ مـاتـتـعـوضش

ياه ياه

نوع القالب: غنائى.

المقام: حجاز.

الميزان: بسيط. $\frac{2}{4}$

الضرب: بحرى.

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

لحن الأغنية الشعبية يا قلبى مين قالك

الأغنية الشعبية : ولا غنى ولا صيت

النص :

ولا غنى ولا صـــــيت	**ولـو أنـى بـســـــيط**
بســـيط ومـــعـــايا	**الـشـــمس مــــرايا**
والأرض غـــطـــايــا	**واغــنـــى واغـــنـــى**

واغنى وأقول

نوع القالب: غنائى.

المقام: عجم على الجها ركاه.

الميزان: بسيط.

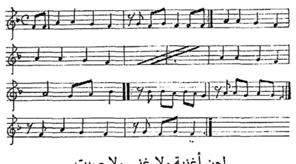
الضرب: مصمودى كبير.

عزف مقام العجم على درجة الجهاركاه مع ترقيم الأصابع

عزف مقام العجم على درجة اليكاه مع ترقيم الأصابع

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية:



لحن أغنية ولا غنى ولا صيت

الأغنية الشعبية : عملوا ضريبة

النص الشعرى:

عملو ضريبة   على العمال

البراشينجى(١) العربستان(٢)

قلولنا ياله يا بحرية   على فلايك البمبوطيه

ده البسجيرى(٣) مهنكر(٤) بره قبل ما ييجى الوتشمان(٥)

---

(١) البراشنجى: المراكب الإنجليزية الهندية.

(٢) العرب: المقصود بلاد العرب.   (٣) البسجيرى: مركب ركاب.

(٤) مهنكر: واقف.   (٥) الوتشمان: الحارس.

نوع القالب: غنائى.
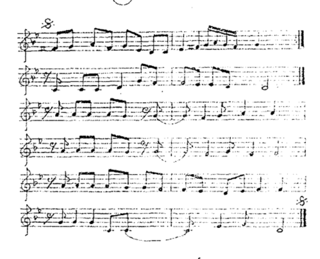
المقام: حجاز على الدوكاه.

الميزان: بسيط. $\frac{8}{4}$

الضرب: مصمودى كبير.

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية:



لحن أغنية عملوا ضربية

الأغنية الشعبية: الحبيب لما هجرنى

النص:

الحـبـيـب لما هجـرنى	خلى للعـزول مـلامـه
اسمحى لى يا حـبـيـبـة	أنا مــغــرم بـالدلال
فـرشت لى بالقطيـفـة	والمخـدة ريش نعــام
هيـا يا حـبـيـبى نـسهـر	تحت ظل اليـاســمين

نقطف الورد من ع أمه والعوازل ناعسين

نوع القالب: غنائى.

المقام: بياتى.

الميزان: بسيط $\frac{8}{4}$

الضرب: بحرى

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

لحن أغنية الحبيب لما هجرنى

الأغنية الشعبية: مين أذنك

النص:

مين أذنك تبـعـد عنى

يللى غــرامك جننى

يا رايح قـولى للمـاشى

الدنيـا مـا تسـواشى

مــين أذنـــك

نوع القالب: غنائى.

المقام: راست.

الميزان: بسيط $\frac{8}{4}$

الضرب: مصمودى كبير

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية:

لحن أغنية مين أذنك

الأغنية الشعبية: ناح الحمام

النص الشعرى:

ناح الحـمـام والجـمـرى	على الغـصــون ياليل
والحلو قلى اسم الله عليه	طالب وصــال آه ياليل
مـسكين جـوليب العـاشق	آه يامــا يقــاسى

نوع القالب: أغنية.

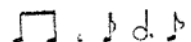
المقام: حجاز على الدوكاه.
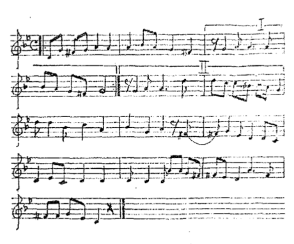
الميزان: بسيط $\frac{8}{4}$

الضرب: مصمودى كبير.

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:





لحن أغنية ناح الحمام

الأغنية الشعبية: الورد على أغصانه

النص:

الورد على أغـصـانـه	نايم على عـيـدانه
لو شـفـتـه فى بسـتـان	تـقـول

آه يا ليل يا عين

نوع القالب: غنائى.

المقام: حجاز على الدوكاه.

الميزان: بسيط $\frac{2}{4}$

الضرب: ملفوف

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

لحن الأغنية الورد على أغصانه

الأغنية الشعبية: بلبل الأفراح

النص:

بلبل الأفـراح غنى	غنى وسمعنى آه يا عينى
على القـانون والعـود	سـيـدى واشـجـينى

آه يا سلام سلم

نوع القالب: غنائى.
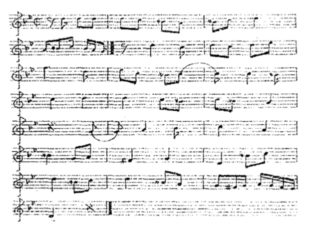
المقام: حجاز على الدوكاه.

الميزان: بسيط $\frac{2}{4}$

الضرب: ملفوف

المساحة الصوتية:

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:



لحن أغنية بلبل الأفراح

الضرب البحرى:

الإيقاع البحرى إيقاع يمتد مع طول قناة السويس وتعرفه الجماعة الشعبية فى مدن القناة بالإيقاع الأعرج حيث يبدأ بالساكتة، وهو إيقاع يداعب النفس ويحرك كل خلايا الجسم والعضلات، ونستطيع أن نكشف فى حركة واقعية الأداء الحركى للمجتمع المصرى، فتكشف حركة الذراع التى هى أشبه بالرقص النوبى على إيقاع «الأرجيد» ولكن هنا مرتبطة بحركة الصارى أو المركب، وهناك حركة أخرى مرتبطة برمى الشبك فى المياه وعودتها على الشاطئ مرة أخرى، بل هناك حركات راقصة مثل الرقص الذى بعصوبين على أحد المعابد.

وهناك مئات الأغانى على هذا الإيقاع:

بلدى السويس .. غالية علَيَّة .. نظرة يا غريب

أفـديهـا بروحى وعنيــة .. وأنا مش غــريب

[تدوين الإيقاع البحرى]

$\frac{2}{4}$

$\frac{4}{4}$

الضرب السنباطى:

يقدم هذا الضرب فى الأغانى الشعبية السويسية بكثرة سواء بضربة الصريح أو بتركيبات خاصة نجد فيها أن التصفيق جزء مهم ولا يتجزأ من الضرب الإيقاعى.

[تدوين ضرب السنباطى]

$\frac{4}{4}$

[تدوين التركيبات الخاصة]

$\frac{4}{4}$

$\frac{4}{4}$

ـ نموذج غنائى من الضرب السنباطى بتركيباته الخاصة.

يـا جــــــمع صلى	**صـلــى ع الـنــبــى**
والـلـه دى حـــجــــة	**ونـــزور الـــنـــبـــى**

الضرب الطورى:

وهو من الضروب الوافدة من جنوب سيناء إلى السويس واتخذ فى كثير من الأغانى الشعبية بالسويس.

(تدوين الضرب الطورى)

$\frac{4}{4}$

وهو نوع من التصفيق يبدأ بفرد (صولو) لتنبيه الجماعة لمشاركته التصفيق وتكون هذه البداية بسرعة (d = 60)، ثم يتصاعد تدريجياً مع الجماعة حتى إلى سرعة (d = 100) وقد كان هذا الكف دلالة إشارية لبدء عملية الغناء، فقد كان يجتمع حول ميناء السويس القديم فى شكل حلقات القادمون بسفنهم من اليمنيين والأفارقة والسمابيك من أهل المدينة الذين يشتغلون فى التجارة البحرية، ولم يكن هناك عامل لغوى مشترك بين هذه الجماعات فاتخذ هذا الكف وسيلة إشارية تنبه بها الجماعات الأخرى بأنهم سيبدءون الغناء، وكان لكل جماعة كف أو تصفيق مميز استقر منه فى السويس الحالية نوعان هما: الكف السويسى العام والكف السويسى (القائم نائم).

(تدوين الكف السويسى)

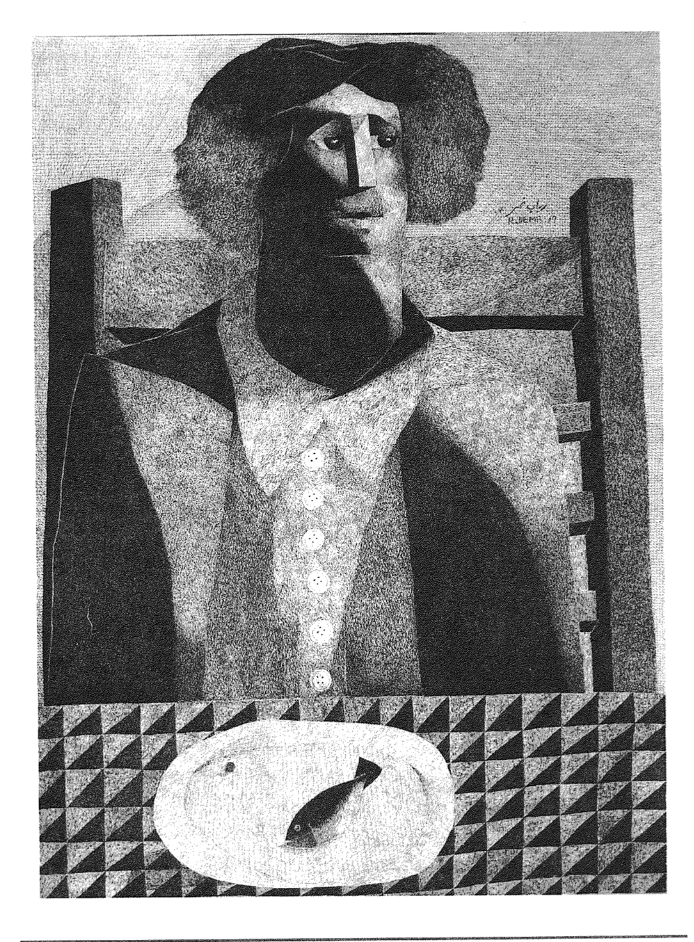
ـ ويصاحب الكف السويسى إيقاع «إنجراره» (مصمودى سريع).

$\frac{2}{4}$

$\frac{2}{4}$

ـ ولأهمية هذا الكف تغنت الجماعة الشعبية فى السويس له.

الـــكـــف ده أنـــواع	**صـــانعـــينوا فى بلدنا**
والـكـف لـو يـنـبــــاع	**نـبـيــعـــوا لـولادنا**
كف سويسى ولحن سويسى	**ينفتح بالبوق وينختم بالحق**



السيرة الهلالية وفن الموَّال

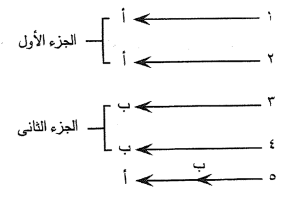
خالد أبو الليل

إن رواية السيرة الهلالية بالموال شكل مستحدث. ليس المقصود بـ «الأشكال المستحدثة» هنا، أنها أشكال لم تكن معروفة من قبل فى تراثنا الشعرى، فمعظم هذه الأشكال - التى سنتحدث عنها - عرفها تراثنا الشعرى، وإنما المقصود بـ «الاستحداث» أن الهلالية لم تكن تعرف من قبل الرواية على هذه الأشكال الشعرية، ومن ثم فهى «حدّثت» فى روايتها بالاعتماد على هذه الأشكال الشعرية، والتى تتمثل فى روايتها بالموّال، والمربع، والشعر الفرّادى. وسنقتصر فى هذا المجال على الحديث عن روايتها بالموّال.

لابد أن نفرّق - أولاً - بين استخدام المواويل العامة فى الهلالية، وبين استخدام الموال فى رواية الهلالية. فالنوع الأول يفتتح به الشعراء رواياتهم، وهى ليست مواويل هلالية، وإنما هى مواويل عامة (من خارج الهلالية)، يستخدمها الشاعر لتطعيم روايته، سواء فى بداية القصة، أو فى ثناياها؛ تلبية لرغبة الجمهور - أحياناً - وأشهر من يعتمد على هذا النوع «محمد اليمنى». أما المقصود بالنوع الثانى، أن الشاعر يعتمد على الموال فى رواية السيرة الهلالية. ورواية الهلالية بـ «الموّال» تمثل إحدى الأشكال المستحدثة فى رواية الهلالية. فرغم وجود «الموّال» باعتباره فناً شعرياً فى التراث الشعرى العربى، فإنه لم يستخدم فى رواية الهلالية فى النسخ المدونة، ولا يظهر الاعتماد على الموّال إلا فى مواضع معينة داخل القصة، مثل مواضع الحب والشكوى والحنين والألم والفراق والبحر. بمعنى أن الرواية بالموال لا تسيطر على رواية قصة من أولها إلى آخرها، وإنما يميل الشاعر/ الراوى إلى الموّال فى مواقف معينة تقتضيها طبيعة الرواية. ولقد تنوعت أشكال الموال فى رواية الهلالية - على نحو ما يشير أحمد شمس الدين الحجاجى - ما بين الموال المربع و المخمّس والمسبّع (*).

(*) (د. أحمد شمس الدين الحجاجى: الشاعر الشعبى جابر أبو حسين والانتحال على طريقة الأبنودى، بحث غير منشور، ص٣،٢).

ويتكون الموّال الخماسى - أحد أشكال رواية الهلالية بالموال - من خمسة أشطر، تتفق قافية الشطر الأول مع قافية الشطر الثانى. كما تتفق قافيتا الشطرين الثالث والرابع. أما الشطر الخامس، فإن قافيته تأتى مناصفة بين القافيتين السابقتين، فنصف الشطر الخامس يقفى بقافية الشطرين الثالث والرابع (الجزء الثانى)، فى حين يأخذ الجزء الثانى من هذا الشطر قافية الشطرين الأول والثانى (الجزء الأول). وهو ما يمثله الشكل التالى:



ومن النماذج التى سجلها الباحث للهلالية التى رويت على الموّال الخماسى، الموّال التالى.. وهو عبارة عن حوار بين الخفاجى عامر، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، وابنته دوابة:

دوابة قالت: يابا عامر يا طويل القام
ومعقَّم الزين يابا ومفصَّله ع القام
عامر قال: يا دوابة يا بتّى قولى وانقرى فيَّه
مطاوع ضربنى بحربه واتمكنت فيَّه
ضربة هفيَّه سقتنى المر علقام (*)

(*) (رواية: محمد عبد الله موسى، قرية الشيخية، مركز قفط، قنا، مساء الأحد ٢٠٠٤/٧/٢٥).

* * *

تعتمد رواة الهلالية بالموّال على شكل الموّال السداسى، وهو يتكون من ستة أشطر، على هيئة جزأين. يتكون الجزء الأول من ثلاثة أشطر متحدة القافية فيما بينها. أما الجزء الثانى، فإنه يتكون من شطرين متحدى القافية. أما الشطر السادس، فيأخذ نصفه الأول قافية الجزء الثانى، ويأخذ نصفه الثانى قافية الجزء الأول، وهو ما يمثله النموذج التالى:

يوم غرَّب النجع بكت الأرض على يونس
وبنت معبد لابسه السير على يونس
دا يبقى خاله الهلالى له فترات على تونس
من يوم غيابه ما شفت لى فـ البلد ريحه
طلبت منُّه الوصال مارْضيش بفضيحه
تبقى امه شيحه دى هدت العقد على يونس (*)

(*) (الراوى: محمد اللّبو، قرية العويضات ـ مركز قفط، ظهيرة السبت ٢٠٠٤/٧/٢٤).

ومن ذلك ما يرويه الشاعر على جرامون فى بداية قصة «عزيزة ويونس»:

عزيزة قالت: يا يونس عليك فى الغرب دلونى
لما طال غيابك ـ يا ليلى يا ليل ـ أتوا المداكير دلونى
لأصحن الصبر للمغاليب دلونى
بيمين ما املكك يا يونس لاخلّى الهوا ينساك
واركّبك قصر عالى.. واخلى الهوا والبيبان تنساك
بيمين ما انساك لو ع القبر دلّونى(*)

(*) (رواية الشاعر على جرامون: تسجيلات شركة فلفل فون، ٢٠٠٢، الشريط العاشر).

* * *

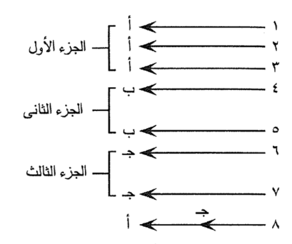
وقد تروى الهلالية على شكل الموّال السباعى، الذى يتألف من سبعة أشطر، تتفق قافية الجزء الأول (الذى يتكون من الثلاثة أشطر الأولى). كما تتفق قافية الجزء الثانى (الذى يتكون من الأشطر الثلاثة التالية). أما الشطر السابع، فإن نصفه الأول يأخذ قافية الجزء الثانى، أما نصفه الثانى فيأخذ قافية الجزء الأول. وهو ما يمثله الموال التالى:

عزيزه قالت: يا دلَّال خلَّى العقد مطراحه
كلمنى بالصدق.. يونس فين مطراحه؟
من يوم هويته وانا ع الفرشه مطراحه
قلت له : دانا بنت معبد ومن دون البنات زينه
أبوى بنالى قصر ومن دون القصور زينه
طلبت منُّه الوصال.. مارْضيش بالزينه (بالزنا)
لاخد فْ سفينه وابويا بيسد مطراحه(*)

(*) (الراوى: محمد اللبو، سابق، الجلسة نفسها).

* * *

كما ورد فيما سجله الباحث رواية الهلالية على شكل الموّال الثمانى. وهو يتكون من ثمانية أشطر. تتحد فيه قافية الجزء الأول (المكوّن من الأشطر الثلاثة الأولى). كما تتحد قافية الجزء الثانى (المكوّن من الشطرين التاليين). ثم تتحد قافية الجزء الثالث (المكوّن من الشطرين التاليين ٦، ٧). أما الشطر الثامن، فإن نصفه الأول يأخذ قافية الجزء الثالث، أما نصفه الثانى، فإنه يأخذ قافية الجزء الأول. وهو ما يمثله الشكل التالى:



ويمثل الشكل السابق الموال التالى من قصة «عزيزة ويونس».

عزيزه راحت للعلام فى محلُّه

الكحله فِ العين، أما النهد ف محلُّه

هىَّ جميلة، وأما الشعر مين حلُّه؟

قلّها: دانا المنازع وماسك ف إيدى سيف

قلت له: راحت ليالى الشتا.. جاتنا ليالى الصيف

والحرب برَّه، لكن روايحه بتدور

هلبت يا أخى ما تنقضى وتزول

عمركشى ريت زول يهون الضيف فِ محلُّه؟! (*)

(*) (الراوى السابق، فى الجلسة نفسها).

* * *

هناك ملاحظة جديرة بالإشارة إليها، تتمثل فى أن بعض الشعراء أصبحوا يتقوّلون المواويل على ألسنة بعض الشخصيات الهلالية. وهى مواويل خارج إطار الهلالية، تستخدم فى المواقف العامة من الحياة؛ غير أن الشعراء ينسبون قولها إلى إحدى هذه الشخصيات الهلالية. وتشيع هذه الظاهرة فى روايات محمد اليمنى. ومن ذلك الموّال الذى يورده محمد اليمنى على لسان أبى زيد الهلالى فى قصة «سبيكة وأبو الحلقان»: (... طبعًا أبو زيد اضّايق من حسن.. طلب مش طلب حاجة بسيطة.. دا هيودّى ولده لسبع كاسر.. فحمق أبو زيد، فقال إيه.. أبو زيد.. الموّال اللى قاله أبو زيد:

أمانه خِفِّى البكا يا عين بلتينى مع الناس دول

دا الكلام دا قاله مين .. أبو زيد..

أمانه خِفّى البكا يا عين بلتينى مع الناس دول

أنا دمع عينى سال وانا بحادى.. ف الناس دول

آجى أنوى ع العمار.. ياجى التعب من الناس دول

طلبوا مطلوب لازم أنا اقوله

أنا قاعد مع ناس حلوين يفهموا الفن.. مع قوله

وانا لو كان كلام شين للأحباب.. ما أقوله (....)

ليه هوَّ المؤدب يقولوا عليه مش قادر؟

أسألك يا الله يا اللى على العباد قادر

فيه مولى قادر يخلصنى من الناس دول(*)

(*) (الشاعر: محمد اليمنى، فى قصة «سبيكة وأبو الحلقان»، فى إحياء ليلة زفاف بقرية السمطا، مركز دشنا، مساء السبت ١٥/ ٨/ ٢٠٠٤).

* * *

ورغم تنوع الأشكال الشعرية التى يتشكل بها «الموّال» فى رواية السيرة الهلالية الشفاهية، ما بين الموّال الرباعى والخماسى والسداسى والسباعى والثمانى، فإن الاعتماد على الموّال ـ بأحد أشكاله المختلفة ـ محدود جداً؛ إذ لا يظهر الموّال إلا فى مواقف اللوعة والحب والهجر والشكوى والفراق والألم؛ لأن إيقاع الموّال ـ عندئذ كإيقاع القصيد ـ البطىء الحزين يلائم طبيعة الحالة النفسية التى يريد أن ينقلها لنا الشاعر. كما أن إيقاع الموّال يتميز بالثبات، بمعنى أنه غير قابل للتنوع فى الإيقاع بين السرعة والبطء، والعلو والانخفاض، والفرح والحزن... إلخ.

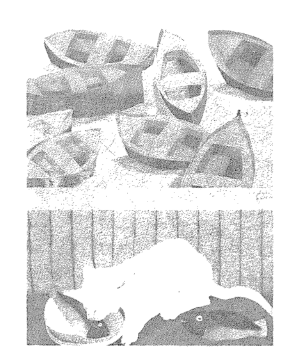
ومعروف أن الهلالية عمل فنى متنوع فى إيقاعه وعواطفه وحالاته النفسية؛ إذ فى اللحظة التى يصور لنا ـ فيها ـ الشاعر مشهد حب عاطفى، سرعان ما ينقلنا إلى حالة نفسية أخرى قد يصور لنا فيها مشهد حرب عنيف، يحتاج إلى إيقاع مختلف. الأمر الذى لا يستطيع معه «الموّال» الوفاء بمثل التنوعات الإيقاعية والنفسية.

نستطيع ـ فى ضوء ذلك ـ أن نبرر سبب سيطرة «الموّال» على روايات الوجه البحرى، إذ يسيطر عليها قصص الثنائيات العاطفية. وهى قصص تسودها ـ فى الغالب ـ

عاطفة الحب والفراق والألم والشكوى والهجر، وتقل فيها مشاهد الحرب والقتال. أى إنها قصص تتلاءم وطبيعة إيقاع الموّال. كذلك فإن بنية الموّال بنية معقدة. فعلى نحو ما تدل النماذج التى أوردناها، فإن كل شكل من أشكال الموّال له خصائصه الفنية، الأمر الذى يعقد من عملية الارتجال على الشاعر، على النحو الذى لا يُسعف فيه الموّال ذاكرة الشاعر على التذكر. وهو ما أشار إليه عبد الرحمن الأبنودى بقوله: (... فالموّال شكل أكثر تركيبًا ويحتاج إلى طويل وقت لصياغته، وإلى جهد بالغ «لتوليف» قوافيه. الموّال لابد أن يكون محفوظًا فى الذاكرة بكامل صورته وترتيبه قبل الأداء...).

(*) (عبد الرحمن الأبنودى: السيرة الهلالية، مكتبة الأسرة، المجلد الأول، ص٢٠).

فعلى سبيل المثال، لم يتم العثور - فى الصعيد - على رواية كاملة للهلالية، أو لإحدى قصصها، تقوم على رواية الموّال. وإنما قد نعثر على مجموعات متفرقة من مواويل الحب والفراق لأشهر قصصها (عزيزة ويونس)، و(عامر ودوابة)، و(الزناتى خليفة وسعدة)؛ إذ تمثل هذه القصص أرضاً خصبة للراوى؛ كى ينسج مواويله حولها.



التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية المصرية(*)

إبراهيم عبد الحافظ

(*) ألقى هذا البحث فى المؤتمر العلمى الثانى لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة ـ فرع بنى سويف ـ تحت عنوان «تراثنا القديم: قراءات جديدة» عام ٢٠٠٦.

مقدمة:

حظى الطير باهتمام بالغ فى التراث العربى، فلقد تمكنت المعتقدات والتصورات التى تدور حول الطير من مكنون نفس العربى، مما انعكس فى إبداعاته القولية المتعددة من شعر وأمثال وحكم. وقد لاحظ الناس منذ القدم سلوك الطير وحاولوا تصنيفها من خلال هذا السلوك، كما أجروا الحكمة على ألسنتها، واتخذوا من عدم قدرتها على الإفصاح والنطق مبرراً لهم لإجراء ذلك(١).

ولم يكن الاهتمام بالطير لدى المصريين أقل حظاً، فقد انعكس اهتمامهم به فى الكثير من إبداعاتهم القولية الشعبية. ونحن نجد مظاهر هذا الاهتمام جلية فى الحكايات الشعبية على سبيل المثال، حيث تكشف لنا بعض الحكايات عن دلالات عميقة للعلاقة بين الإنسان والطير حين تتخذ من عملية تحول الإنسان إلى طائر رمزاً خفياً لتسمو بالإنسان عن قدرات البشر المحدودة(٢). ولا يقتصر أثر هذه التصورات والدلالات على الحكايات الشعبية، بل يمتد إلى عدد من الأشكال الأدبية الشعبية الأخرى كالموال واللغز. وفى الأمثال الشعبية المصرية احتل هذا الجانب المهم فى علاقات الإنسان بالطير مكانة عالية، فضربت الأمثال به فى عدد غير قليل منها.

وسوف تكون مهمتنا هنا محاولة التعرف على الطريقة التى أجرى بها التشبيه بالطير فى الأمثال العربية القديمة، وفى الأمثال الشعبية المصرية، محاولين أن نقف على أهم ما تتميز به الأمثال الشعبية فى هذا الجانب.

الطير فى الأمثال العربية القديمة:

الأمثال العربية الفصيحة كاللغة العربية وصلت إلينا تحمل خصائصها الأولى فى العصر الجاهلى، ثم احتفظت بهذه الخصائص بفعل نزول القرآن الكريم. وقد نسبت كثير من الأمثال العربية القديمة إلى أناس جاهليين كلقمان وأكثم بن صيفى وغيرهما. كما أن بعض الأمثال تنسب إلى قبائل عربية معينة، أو تنسب إلى حوادث قيلت فيها. ومن هنا عنى بعض الدارسين بمورد الأمثال القديمة وتصنيفها بالنسبة لهذا المورد ومن ذلك:

أ ـ الأمثال التى قيلت فى حادث معين بعد انتهاء الحادث.

ب ـ الأمثال المروية فى قصة من مثل قصة جزيمة بن الأبرش والزباء.

ج ـ الأمثال التى بنيت على بعض آيات القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية.

د ـ الأمثال الناجمة عن شهر مشهور.

هـ ـ الأمثال التى بنيت على تشبيه ويغلب عليها صيغة أفعل، وأكثر الأمثال المضروبة بالطير تقع تحت هذا القسم الأخير.

ولقد كان من الطبيعى أن نقع على وفرة من الأمثال القديمة المضروبة بالطير. فالعرب سكنوا الصحارى وعاشوا بين الطير والحيوان. ويشير الدميرى إلى ذلك بقوله: «إنما كانت العرب أكثر أمثالها مضروبة بالبهائم (الحيوان والطير)، فلا يكادون يذمون ولا يمدحون إلا بذلك؛ لأنهم جعلوا مساكنهم بين السباع والأحناش والحشرات، فاستعملوا التمثيل بها»(٣).

ومن يستعرض كتب الأمثال العربية القديمة كمجمع الأمثال للميدانى، والمستقصى للزمخشرى، والفاخر لابن عاصم، والتمثيل والمحاضرة للثعالبى.. يقف على وفرة الأمثال التى تشبه بالطير، بل إن بعض هذه الكتب أفرد باباً أو فصلاً للطير. ففى مقالة عن الأمثال الشعبية فى التراث العربى يستقصى محمد رجب النجار مناهج تصنيف الأمثال فى كتب التراث مقسمًا إياها إلى أربع مراحل: مرحلة اللاتصنيف، مرحلة التصنيف الموضوعى، وبحسب التصنيف الألفبائى على حروف المعجم.

وأما التصنيف الموضوعى الدلالى الذى كان للثعالبى فضل الريادة فيه فى كتابه الأشهر «التمثيل والمحاضرة»، فقد ظهر مع انبثاق القرن الخامس الهجرى مما يؤكد أسبقية العرب فى مجال تصنيف المادة الفولكلورية وفق هذا التصنيف. ويقسم الثعالبى كتابه إلى حقول دلالية كبرى تفرعت إلى ٢١٣ حقلاً فرعياً تتضمن ما يزيد على خمسة آلاف مثل يقصد بها الأمثال والتعابير والأقوال والمحاورات السائرة التى يستخدمها الناس فى مواقف الحياة اليومية. وقد راعى الثعالبى فى تصنيفه البعد التاريخى ثم البعد الاجتماعى ثم البعد الفولكلورى. وكان من بين من أفردوا فصلاً للطير فى تصنيفهم(٤).

وعلاوة على ما جاء بهذه الكتب، أتيح لمن ألفوا كتبًا حول الحيوان أو الطير أن يوردوا أمثالاً حولها، ومن هؤلاء الجاحظ والدميرى الذى يعرض لنا عند جمعه لكتابه «حياة الحيوان» عدداً من الأمثال حول الحيوان عمومًا والطير بصفة خاصة. «فقد جعل باب الأمثال مضطرداً ضمن أبواب أربعة حكمت تصنيفه لمادة الحيوان، وبلغ ما أورده من أمثال فى كتابه الخمسمائة مثل»(٥).

ولكن الأمر اللافت للانتباه أنه مع وفرة الأمثال الشعبية العربية القديمة التى بنيت على التشبيه بالطير، إلا أننا نلاحظ عليها أمرين:

١ ـ إنها جاءت نمطية جافة التشبيه.

٢ ـ إنها لا تكاد تخرج عن صورة واحدة أو صورتين للتشبيه هما: أفعل من كذا، أو مثل كذا.

ومن النماذج التى نسوقها للتدليل على ما نذهب إليه الأمثال التالية التى وردت فى عدد من كتب الأمثال القديمة التى أشرنا إليها وأهمها مجمع الأمثال للميدانى(٦):

- أسلح من الحبارى حالة الخوف.
- أحمق من رخمة وأموق.
- أشأم من الأخيل (الشقران).
- أضعف من صعوة.
- أعمر من نسر.
- أخلف من صقر (من خلوف الفم وهو تغير رائحته).
- أصح من بيض النعام.
- أزهى من طاووس.
- أمنع من عقاب.
- أعز من الغراب الأعصم.
- أبصر من غراب.
- أجبن من كروان.. إلخ. (انظر الملحق رقم ١)

أو:

- كالغراب والذئب (يضرب للرجلين بينهما موافقة، فلا يختلفان، لأن الذئب إذا أغار على غنم تبعه الغراب ليأكل ما فضل منه).
- مثل النعامة لا طير ولا جمل.
- كأن على رءوسهم الطير... إلخ.

فهل تصدق الملاحظتان السابقتان على صورة التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية؟

قبل أن نجيب عن هذا السؤال نود أن نشير إلى أن الحكم القديمة هى الأخرى قد أجريت على لسان الطير مجرى الأمثال، وتكاد تكون أوفر حظاً.

الطير فى الحكم القديمة:

وإذا كان كثير من الباحثين يرون أن هناك دائمًا علاقة مباشرة بين تعبيرات الأمثال الشفاهية ومثيلتها المدونة، وكذلك بينها وبين مجموعات الأقوال السائرة، فإن العلاقة بين الأمثال والحكم تعد أكثرها حضوراً على الرغم من أنها كثيراً ما تنسى من قبل الباحثين. وفى بعض الثقافات ـ ومن بينها الثقافة العربية ـ تنحو بعض الأجناس نحو تسلط حكمة المثل، وتصبح مصادر لأجيال إضافية للأمثال، وهكذا قصص ـ روايات الحكمة فى التقاليد العربية القديمة.

والحكم القديمة حول الطير تجمع الكثير مما اعتقده الناس أو تصوروه عن سلوك الطير وعاداتها. ومن ذلك ما حكى عن سليمان عليه السلام فى معرفته بلغة الطير، فقد قال لأصحابه عندما مر على بلبل فوق شجرة، أتدرون ماذا يقول قالوا: لا. قال: إنه يقول: «إذا نزل القدر عمى البصر»، أو «من لا يَرحم لا يُرحم»، والورشان يقول: «كما تدين تدان»، وإذا صاح العقاب يقول: «البعد عن الناس راحة»، والقطا (نوع من الحمام) تقول: «من سكت سلم»، والنسر يقول: «يا بن آدم عش ما شئت فأنت ميت»[٧].

ومن الملاحظ أن اللغة التى شُكّلت بها هذه الحكم والأقوال على لسان الطير تجرى مجرى الأمثال، وكأنها فى أسلوبها وتركيبها وفى دلالتها، تعوض ما لاحظناه من نقص فى بلاغة الأمثال القديمة المضروبة بالطير. فهذه الحكم توحى بأن هناك لغة مشتركة بين الإنسان والطير. كما أنها تلخص التجربة فى العلاقة الحية بينهما، وتشرح الصفات الخاصة التى ارتبطت بكل طائر. وكأن هذه الحكم والأقوال تشير إلى صفات الطير من خلال الحكمة التى تجرى على لسان الناس حولها. فالعقاب مثلاً يعبر عن عادات نفسه فى ميله إلى البعد عن الناس وعلو مقامه وسكناه قمم الجبال، فكانت الحكمة التى تجرى على لسانه «البعد عن الناس راحة». والنسر وهو أطول الطيور عمراً يعبر عما يدور فى خلد الإنسان بأن الموت آت مهما طال العمر. والهدهد المشهور بحدة بصره ـ حتى قيل عنه إنه يرى الماء فى باطن الأرض ـ يقول: «إذا نزل القدر عمى البصر»... وهكذا.. وتكاد تتشابه هذه الحكم مع العبارات المثلية رغم أنها ليست أمثالاً فى ذاتها؛ لأنها لا تتكون من جملة مثلية كاملة أو تعبر عن فكرة كاملة كالمثل كما سنرى.

التشبيه بالطير بين المثل القديم والمثل الشعبى:

يلتقى المثل والتشبيه فى المعنى. فالتمثيل هو التشبيه. ومن معانى المثل كما يرى المبرد أن المثل مأخوذ من المثال وهو قول سائر يشبه به حال الثانى بالأول. والأصل فى التشبيه حقيقة المثل مما جعل كالعلم للتشبيه فى مجال الأول. ويؤكد أبو هلال العسكرى أن أصل المثل التماثل بين الشيئين فى الكلام. كما يرى علماء اللغة أن معنى المثل بالعربية يتصف بالعلو والسمو، فالأمثل هو الأفضل. والمثل عندهم جملة قصيرة مصيبة المعنى تستحضر بدقة الحقيقة الشائعة. بينما التشبيه هو اشتراك شيئين فى صفة.. كذا. «بشر كجنة العلوق الرائم».

وقد يستخدم فى تكوين المثل الفصيح اللغة الشعرية، والسجع، والتفعيل، والوزن، والترصيع، والتجنيس، والتكرار، وغيرها من الحيل المرتبطة بالأشكال الأدبية.

وأما الأمثال الشعبية فهى حسب تعريف بعض الباحثين المحدثين «خلاصة تجارب القوم ومحصول خبرتهم»[٨]، أو أنها «تمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة»[٩]، أو هى «القول الجارى على ألسنة الشعب والذى يتميز بطابع تعليمى وشكل أدبى مكتمل يسمو على أشكال التعبير المأثورة»، على حد قول زايلر[١٠].

وإذا كان المثل الشعبى يتميز عن غيره من أشكال التعبير الشعبية الأخرى بتوسله بهذه الوسائل البلاغية، فإن توسله بالتشبيه يأتى على رأسها، فالتشبيه بأنواعه المختلفة كالتشبيه البليغ والضمنى والتمثيلى تعد جوهر تشكيل المثل بما ينطوى عليه التشبيه من صياغة لغوية فنية راقية المستوى. والمعروف أن للأمثال الشعبية صلات متنوعة بغيرها من أنواع الأدب، وكذلك بغيرها من الأنظمة الأدبية الموازية، وبالاتصال الجماهيرى، وبلغة الحياة اليومية. وعلاوة على ذلك قد ترتبط الأمثال الشعبية بالأشكال القصصية سواء بوصفها عوامل للربط أو عناوين شكلية للقصة، أو نتيجة منطقية يقود إليها القصص[١١].

والمثل الشعبى يتميز عن المثل القديم بأنه ينتشر انتشاراً واسعاً بين الأوساط الشعبية. فهو ألصق أنواع الأدب الشعبى بالناس وأقربها إلى عقولهم وأيسرها جرياناً على ألسنتهم؛ إذ يتصل بالممارسة اليومية، ويخاطب الذوق بلا تكلف، ويجمع بين المعروف والمألوف، ويتحاشى الغموض والالتباس، ويعرض الحقائق والأحكام بكل وضوح ويختار

أبسط وأيسر الكلمات. والمثل الشعبى فضلاً عن ذلك لا يعرف قائله ولا يحدد تاريخًا لقوله فى الغالب ولا يرتبط بحادث أو شخص معين كما هى الحال فى الأمثال العربية القديمة. ومع أن بعض الباحثين يرون أن الرسالة التى يرسلها المثل الشعبى أحياناً ما تكون غير مرتبطة بالصورة الموظفة فيه؛ لأن الرسائل المتشابهة يمكن أن ترسل عبر صور مختلفة، إلا أننا نستطيع القول إن الدلالة المقصودة تكون واحدة فى هذه الصور ومن ذلك:

اللى يعضه الثعبان يخاف من الحبل

اللى اتلسع من الشوربة ينفخ فى الزبادى

فعلى الرغم من اختلاف الصورة فى المثلين السابقين، إلا أن الدلالة المقصودة واحدة عبر كلٍّ منهما تقريبًا. وهكذا الحال فى عدد من الأمثال الشعبية التى تشبه الإنسان بالطير والتى تظهر قدرة أكبر على تعدد الصور وعمق التشبيه.

إن من يطالع كتب الأمثال العامية القديمة كالمستطرف فى كل فن مستظرف للإبشيهى يقف على عدد من الأمثال التى تشبه بالطير من ناحية، والتى ترصد تجربة الإنسان الشعبى بصورة أكثر ثراء من ناحية أخرى. وأما كتب الأمثال الشعبية الحديثة كالأمثال العامية لتيمور باشا، والأمثال الشعبية لمحمد قنديل البقلى، وموسوعة الأمثال الشعبية لإبراهيم شعلان، فإن الأمثال الواردة فيها حين تشبّه الإنسان فى سلوكه بطائر معين أو تلحق به إحدى صفات طائر ما، فإنها تزخر بالتشبيهات والصور بطريقة تتراوح بين عدة مستويات من التشبيه كما سنرى فى السطور التالية.

مستويات التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية:

فى النماذج التالية من الأمثال الشعبية ـ التى اعتمدت فيها على مصدرين أساسيين هما: مجموعة تيمور باشا[١٢]، ومجموعة محمد قنديل البقلى[١٣] ـ سأحاول الكشف عن ثراء العلاقة بين الإنسان والطير وما أفرزته التجربة بينهما، مما يبين فى الأمثال الشعبية التى اتخذت من الطير محوراً لتشكيل صور التشبيه. وتكاد تنقسم مستويات هذه العلاقة إلى ثلاثة مستويات من الدلالة، حيث استخدم المستوى الأول هيئة الطير أو أحد أعضاء جسمه مجالاً لإجراء التشبيه، بينما استخدم المستوى الثانى ما لوحظ من سلوك الطير وعاداته، فى حين بنى المستوى الثالث على ما ترسخ من أفكار ومعتقدات وتصورات حول الطائر.

أ ـ المستوى الأول: ما يعتمد على شكل الطائر وهيئته: ـ

وهو ذلك النوع من الأمثال الذى يستمد من شكل الطائر الظاهرة مرتكزاً للتشبيه ومبرراً لضرب المثل به، ومن ذلك:

١ ـ «قالوا أبو فصادة بيعجن القشطة برجليه قال كان بان عليه».

ويقصد بهذا المثل أن الخير ورغد العيش لابد أن يظهر على الإنسان، وقد اختير أبو فصادة للتشبيه لما عرف عنه من ضعف رجليه وسواد لونها[١٤]. والمتتبع لحياة هذا الطائر الذى يفد إلى مصر فى مواسم معينة فى العام مهاجراً، فإنه يصل إلى مفهوم المثل من أن النعمة تظهر على صاحبها.

٢ ـ «زى ديك الخمسين (الخماسين) عيان ومتظنتر».

والزنطرة هى التعالى والتبجح والتكبر، والخماسين هى ريح الحسوم التى تستمر خمسون يومًا فى مصر مثل شم النسيم. وفيها ترى أنواع الدجاج والأوز تسمن لتذبح فى شم النسيم، والديوك العريانة هى التى لا ريش عليها خلقة تسمن وتعظم، ويضرب المثل للصعلوك المتبجح المتعال وهو عريان لا يجد ما يستره[١٥].

٣ ـ «زى الطاووس يتعاجب بريشه».

ويضرب المثل لمن يزهو على الناس بجمال ثيابه وحسن هندامه ويظن الفضيلة محصورة فى ذلك لصغر نفسه وعقله. وقد دل به (رمز به) فريد الدين العطار الشاعر الفارسى المعروف فى كتابه منطق الطير على العجب والكبرياء.

٤ ـ «زى أبو قردان هايف ونضيف».

ويضرب لمن لا يهتمون إلا بالظاهر لأن أبا قردان لا يهمل نفسه، فإذا ناله شىء من قذر اجتهد فى إزالته فيحكه بمنقاره حتى يزيله فهو دائماً يبدو نظيفاً[١٦].

٥ ـ «زى ولاد الحداية لا يتاكلوا ولا يتلعب بهم».

ويضرب لمن لا يصلح للجد أو للعب كأفراخ الحدأة، فإنها لا تؤكل، ولبشاعة منظرها لا يتلهى بها.

ب ـ المستوى الثانى: ما يعتمد على سلوك الطائر وعاداته: ـ

وهى الأمثال التى تتخذ من سلوك الطائر وعاداته سواء ما يتعلق بطعام أو صيد وغيرها مجالاً للتشبيه ومثال ذلك:

١ ـ «زى الوز حنيّه بلا بز».

ويعلق تيمور باشا على هذا المثل بقوله: «الحنية: الحنان، والبز: الثدى أى أنه فى حنانه كالأوز يحنو على أفراخه ولا يرضعها ويضرب لمن يشتق بمقاله دون نواله. ونظمه الشيخ محمد النجار المتوفى سنة ١٣٢٩ هـ فى مطلع زجل عن الموضة أى (الزى الجديد):

ياموضة يا جيل الوز   يا حنيه من غير بز

ومن الأمثال العربية (لأحب رئمان أنف وأمنع الضرع) أو (بشر كجنة العلوق الرائم) والعلوق الناقة ترأم ولدها بأنفها وتمنعه ضرعها أى تعطف عليه ولا ترضعه[١٧].

ومن الأمثال عن الأوز أيضًا «ابن الوز عوام»، ويقصد به أن الابن يتعلم من أبيه وأنه يشب على شاكلته. والمعروف عن الأوز عادة السباحة وهو بارع فى ذلك وينشأ أفراخه على هذا.

٢ ـ «زى الحمام يغوى أبراج أبراج».

ويضرب لمن لا تدوم مودته فهو يشبه الحمام الذى يألف برجًا يسكنه، ثم ينتقل إلى آخر وهو يستند إلى سلوك بعض أنواع الحمام (الغية) الذى ينتقل بين الأبراج. على عكس ما عرف عن الحمام فى الألفة، وما يضرب عنها من أمثال فى الإخلاص للأليف حتى إن بعضها تصوم عن الطعام وتهجره بعد فقد ذكرها حتى تموت.

وقديماً ضربت بالحمامة الألفة فقالت العرب: آمن من حمام الحرم، وآلف من حمام مكة. وفى مستوى آخر وصفت للروح بالحمامة إذ يشبه الإمام الغزالى الصوفى المشهور فى وصفه الروح بأنها الورقاء أى الحمامة:

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تعزز وتمنع
محجوبة عن كل مقلة عارف
وهى التى سفرت ولم تتبرقع

ومع ذلك فقد ضرب بالحمامة المثل فى الحماقة، وقيل أخرق من حمامة؛ لأنها تبنى عشها بلا إتقان على ضعاف الأغصان فتهوى بها.

٣ ـ «زى البط يتهدد بالشط».

وذلك لكثرة غوص البط وبقائه فى الماء، وقد عرف عن البط أنه كثير الصياح والبقاء فى الماء. ويضرب لمن يتعلق بشىء لا يبرحه. ويقول الدميرى: «سمعت على بن زيد بن جدعان يقول: مثل النساء إذا اجتمعن بمنزلة البط إذا صاحت واحدة صحن جميعاً»[١٨].

٤ ـ «تموت الحدادى وعينها فى الصيد».

الحدادى جمع حداية وهى الحدأة، ويقول تيمور باشا: إن هذا المثل قديم فى العامية أورده الأبشيهى فى المستطرف بلغته. وفى معناه قولهم: «يموت الفروج وعينه فى الدشيشة»، ويضرب فى استحالة رجوع المرء عما تعوده وألفه ويضرب المثل فى الرجل يكون فى حالة عسر ولكنه لا يقلع عن عادته. ويضرب بالحدأة المثل فى الحرص والأذى فيقال: «هى الحداية بترمى كتاكيت» لما عرف من عادتها فى اقتناص الفراخ، والمقصود الحريص لا أمل فى نوال شىء منه[١٩]. ومن الأمثال الأخرى فى شرور الحدأة: كل مائة عصفور ما ييجو حداية ـ ولو كان فى الحداية خير ما فاتت الصيادين (للشخص الذى ينجو ـ لتفاهته وقلة منفعته).

٥ ـ «زى الغراب بيتعايق بعوارة عينه».

ويطلق على الغراب الأعور مجازاً إذ أوثر عنه أنه يغلق عينيه من قوة بصره[٢٠]، وكأن الغراب يتباهى بعوره وهو ما لا يحسن إلا ستره[٢١]. وهناك مثل آخر يدل على خيبة الأمل والسخرية ممن يجلب شيئًا تافهًا: ياما جاب الغراب لامه، فمع أن الغراب كثيراً ما يجلب الأشياء لأمه إلا أنها أشياء تافهة.

٦ ـ «زى جمعية الغربان أولها كاك وآخرها كاك».

كاك: حكاية صوت الغراب أى قوله غاق، يضرب لمن شأنهم فى الاجتماع الجلبة والصياح فى أوله وآخره بلا فائدة.

ج ـ المستوى الثالث: ما يعتمد على ما يدور من معتقدات وتصورات حول الطائر:

وهذا القسم الثالث هو أكثرها تعقيداً فى دلالاته، إذ يستند إلى ما يدور من تصورات ومعتقدات عن الطائر، وما استقر فى وجدان الناس من ذخيرة عبر تاريخ طويل متراكم. ومن ذلك ما يرمز بالبوم للخراب والتشاؤم، وبالغراب للمكر والتشاؤم أيضًا، والحمامة للوداعة والسلام والأمن.. إلخ. ومن أمثلة ذلك:

١ ـ «اللى ما يعرف الصقر يشويه».

الصقر طائر لا يؤكل لحمه، ويعرف من بين الطيور بعلو همته، «ويضرب هذا المثل فى الجهل بالشيء»[٢٢]. فهو يعلى من قيمة الصقر؛ إذ إنه ليس كسائر الطيور، وتكمن قيمته فى استئناسه للصيد. وقديماً قالت العرب: وهل ينهض البازى بغير جناح. ويضرب فى الحث على التعاون والوفاق.

وقد يضرب المثل بالصقر فى عدم الوفاء. زعموا أن بازياً وديكًا تناظرا فقال البازى للديك: ما أعرف أقل وفاء منك، فقال كيف؟ قال: لأنك تأخذ بيضة فيحضنك أهلك وتخرج على أيديهم فيطعموك بأكفهم، حتى إذا كبرت صرت لا يدنو منك أحد إلا طرت ها هنا وها هنا وصحت مرات علوت حائط دار كنت فيها سنين طرت وتركتها وصرت إلى غيرها... وأنا أؤخذ من الجبال وقد كبرت سنى فأطعم السنين القليل وأونس يومًا أو يومين ثم أطلق على الصيد فأطير نحوه فآخذه وآتى به إلى صاحبى: فقال له الديك، ذهبت عنك الحجة، أما لو رأيت بازين فى سفود ما عدت إليهم أبداً... وأنا كل يوم ووقت أرى السفافيد مملوءة ديوكاً وأقيم معهم وأنا أوفى منك لو كنت مثلك[٢٣].

إن الصقر يظهر نهاراً والبومة تظهر ليلاً ويمثل ذلك تقابلاً دلالياً لهما فى معتقد الناس فيربطون الصقر بالنهار والوضوح والقوة، ويربطون البومة بالشؤم والخراب والظلام، كما يتضح من الأمثال التى تضرب بها. وتؤكد أشكال أخرى للتعبير على علو همة الصقر فيقول أحد المواويل:

الصاحب اللى يفوتك يقن إنه مات

اترك سبيله ولا تندم على اللى فات

دا الصقر بيطير ويعلى وله همات

يعيش فى الجو عام ولا اتنين

يموت من الجوع ولا يحود على الرمان

حيث يشبه الصديق عالى النفس بالصقر، كما يقول بيت آخر من الشعر:

الصقر صقر وله همه يموت

م الجوع ما ينزل على رمه

٢ ـ «اتبع البوم يوديك الخراب».

يضرب المثل بالبومة فى الخراب لما عرف عنها أنها تسكن الأماكن الخربة ولا تأوى إلى غيرها. والمثل يضرب فى التحذير ممن هو كالبوم ليس معه إلا التهلكة[٢٤]. ولما عرف عن البومة أنها نذير شؤم يطلق عليها الناس أم قويق يقول أحمد أمين: «يتشاءم منها العامة كثيراً فإذا صاحت فى بيت فذلك إنذار بمصيبة تحل بأهله فيخرب. ويقولون لمن كان سيئ الطالع «وش البومة»، وربما كان السبب أنها طائر ليلى ليس منه ميل للاستئناس ويميل إلى العزلة وكذلك يذهب إلى الخرائب[٢٥]. ويعضد مثل آخر من هذا المثل «زى أم قويق ما تهوى إلا الخرايب»، وذلك لجنوحها إلى العزلة، كما أن من عادات الصيادين «أن يجعلوها فى أشراكهم حتى يقع عليها الطير، وذلك لأن من طبعها أن تدخل على كل طير فى وكره وتأكل أفراخه فكسبت عداوتهم»[٢٦].

وقد صارت البومة بهذا ترمز للشر والشؤم والخراب، فقد قال الدميرى: «وفى تاريخ ابن النجار أن كسرى قال لعامل له صد لى شر الطير واشوه بشر الوقود وأطعمه شر الناس. فصاد بومة وشواها بحطب الدفلى وأطعمها ساعياً»[٢٧]. وقيل: إن البومة هى أم الصبيان. وفى الحديث «من ولد له مولود فأذن فى أذنه اليمنى وأقام فى أذنه اليسرى لم تضره أم الصبيان»[٢٨].

٣ ـ «أسجد من هدهد».

ويدل على الرجل الزاهد أو الحكيم البصير لما عرف فى التاريخ عن هدهد سليمان عليه السلام «يعفور» إذ قال له عندما أراد تعذيبه لتأخره عنه وانشغاله مع هدهد سبأ: «يا نبى الله اذكر وقوفك بين يدى الله تعالى، فارتعد سليمان من هذا الكلام وأطلقه»[٢٩].

وفى حكايات كثيرة أشير إلى اختيار الهدهد من بين الطيور مرشحاً لخوض المناظرات لما عرف عنه من صفات الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، فقد اختير لذلك فى حكاية رحيل الطيور لمناظرة الإنس، وأجرى العطار فى كتابه منطق الطير على لسان الهدهد أن الطيور اجتمعت على انتخاب الهدهد ملكاً عليها لكى تسير بحثاً عن السيمرغ[٣٠].

ونلاحظ فى قصة الهدهد الواردة فى القرآن الكريم عدة أمثال تشير إلى الاعتقاد فى قوة بصره «أبصر من هدهد» وقيل لرؤيته الماء تحت الأرض كما يراه الإنسان فى باطن الزجاجة. كما ضربت الأمثال به فى الحرص والحذر لأنه حذر سريع فقيل: «زى فرخ الهدد كل ما يقرب يبعد»، ويضرب لمن يفرح بالشيء يظنه قريب المنال وهو بعيد لا مطمع فيه[٣١].

٤ ـ «الغراب الدافن يقول النصيب على الله».

الغراب معروف بالمكر فهو يدفن لوقت الحاجة وكذا يكون الرجل الماكر لا يعلن عن حقيقته ويظهر خلاف ما يبطن[٣٢]. ويضرب بالغراب المثل فى القدرة على الغدر والشرود. قالوا: «غراب ضمن حداية، قال الاتنين طيارين». وقد صار السواد علماً على الغراب بما يوحى به هذا اللون، ففى التراث العربى شبهت خمر النساء السوداء بالغربان، وقيل: أغربة العرب سودانهم، وشبهوا بالأغربة فى لونهم»[٣٣].

ويتخذ الغراب رمزاً للتفريق فهو نذير شؤم فى أغلب المأثورات التى اتخذته مجالاً للتشبيه. ويطلق الناس على الغراب غراب البين لما يتركه فى نفوسهم من شعور بالبين والفراق:

إذا ما الغراب البين صاح فقل له

ترفعه رجال الله يا طير البعد

لأنت على العشاق أقبح منظر

وأبشع فى الإبصار من رؤية اللحد[٣٤]

وقالت العرب: حاتم هو الغراب الأسود؛ لأنه يحوم عندهم بالفراق، قال المرقش:

ولقد غدوت وكنت لا

أغدو على واق وحائم

فإذا الأشائم كالأيا

من والأيامن كالأشائم

كذاك لا خير ولا

شر على أحد بدائم

وتقول حصة الرفاعى ـ «والمعروف عن الغراب أنه من الطيور المكروهة فى أغلب المجتمعات الشعبية العربية. وفى بعض المقاطعات الإنجليزية يعتقد الناس أن مناداة الغربان تجلب سوء الطالع... والعرب أعظم ما يطيرون منه الغراب وهم يسمونه حاتماً؛ لأنه يحتم عندهم الفراق، ويسمونه الأعور على جهة التطير إذ كان من أصلح الطير بصراً»[٣٥].

وكما ارتبطت بالغراب صفة الشؤم فقد ارتبطت به صفة الغدر يقول المثل الشعبى: «قالوا للغراب بتسرق الصابونة ليه، قال الأذية فى طبعى». والغراب ليس مجرد طائر بعيد عن الإنسان، بل هوجزء من حياته وجزء من عالمه الداخلى، عالم اعتقاداته حيث يسود بين العامة القول إن «الحداية مرات الغراب»، إشارة للربط بين هذين الطائرين الكريهين، فلا أدل على ذلك من أنهما زوجان. والغراب رسول الشؤم؛ إذ تقول الباكية فى عديدها عن المرأة التى تركت أولاداً صغاراً:

غراب البين ع النخيل يبكى

على اللى تفوت عيالها وتمشى

غراب البيت ع النخيل ينوح

على اللى تفوت عيالها وتروح[٣٦]

ومن الأمثال الشائعة التى تربط بين الغراب والشر: قالوا للغراب مالك تسرق الصابون قال الأذى طبعى.

يواسى الغراب الذئب فى كل صيده

وما صارت الغربان فى سعف النخل

* * *

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن الطيور نظر إليها بوصفها رموزاً عند تفسير الأحلام. وقد خصص لها ابن سيرين الباب الخامس والثمانين من مؤلفه تفسير الأحلام... وعلى سبيل المثال. فالحمامة عنده رمز للمرأة الصالحة، والطاووس رمز للجارية، والنسر هو السلطان فإذا غضب على أحد غضب عليه السلطان أو الحاكم، والطائر المجهول يدل على الإنسان «وكل إنسان ألزمناه طائره فى عنقه......»[٣٧]. وأفضل الطيور فى رأى بن سيرين هى طيور الماء؛ لأنها أخصب وأقل عائلة، وسباع الطيور كلها مثل البازى والشاهين وغيرها تنسب للسلطان والمشرف. فالبازى فى المنام يدل على سلطان لمن هو من أهل الإمارة، فإن ذهب من يديه وبقى منه ساقه ذهب ملكه وبقى ذكره، وإن بقى فى يديه شىء من الريش[٣٨].

خاتمة:

رأينا من خلال الملاحظات السابقة أن التشبيه بالطير فى الأمثال الشعبية مجال أكثر خصباً منه فى الأمثال العربية القديمة، بل إن فيه دلالات أكثر وضوحاً على بعض النماذج البشرية. فبينما جاء التشبيه بالطير فى الأمثال القديمة جافاً وعلى صيغة واحدة تقريباً أو قالب واحد من قوالب التشبيه، نجد أنه جاء متعدد القوالب فى الأمثال الشعبية ومن خلال مجموعة الأمثال الشعبية التى وردت حول الطير نستطيع أن نحصى أشكالها فى مجموعات أربع هى أكثرها ذيوعاً فى هذه الأمثال وهى:

١ ـ مجموعة (أ): كذا هو كذا...

زى كذا... يفعل كذا...

٢ ـ مجموعة (ب): كذا... أحسن من كذا...

كذا... أسوأ من كذا...

٣ ـ المجموعة (ج): اللى كذا... يكون كذا...

٤ ـ مجموعة (د): قالوا كذا... قالوا كذا...

لا هو كذا... ولا هو كذا...

ملحق (١)

الأمثال العربية الفصيحة المضروبة بالطير

ـ أبخر من صقر.
ـ أبصر من غراب.
ـ أبصر من هدهد.
ـ أبطأ من غراب نوح.
ـ أبعد من بيض الأنوق.
(الأنوق أنثى الرخمة وهى تبيض فى شواهق الجبال).
ـ أبكر من غراب.
ـ أثمر من بيض الأنوق.
ـ أجبن من كروان.
ـ أحرس من الكركى.
ـ أحسن من طاووس.
ـ أحمق من رخمة.
ـ أحمق من نعامة.
ـ أخرق من حمامة.
ـ أخف حلماً من عصفور.
ـ أروى من نعامة.
ـ أزهى من طاووس.
ـ أزهى من غراب.
ـ أسجد من هدهد.
ـ أسفد من ديك.
ـ أسلح من الحبارى.
ـ أسلح من الحبارى حالة الخوف.
ـ أسلح من الدجاج حالة الأمن.
ـ أشأم من غراب البين.
ـ أشبه بالغراب من الغراب.
ـ أشرد من نعام.
ـ أصدق من القطا.
ـ أضعف من صعوة.
ـ أطلب من الحبارى.
ـ أطير من عقاب الجو.
ـ أعز من الغراب الأعصم.
ـ أعز من عقاب الجو.
ـ أقصر من إبهام الحبارى.
ـ أقصر من إبهام القطاة.
ـ أكذب من فاخته.
ـ أكمد من الحبارى.
ـ آلف من حمام مكة.
ـ آمن من حمام الحرم.
ـ أمنع من عقاب الجو.
ـ أموق من رخمة.
ـ أنسب من ابن لسان الحمرة.
ـ أنسب من قطاة.
ـ أنسب من لسان الحمرة.
ـ أهرم من لبد (النسر).
ـ أو للبط تهددين بالشط.
ـ أجبن من نعامة.
ـ أسمع من فرخ عقاب.
ـ أكمن من جديد.
ـ الحبارى خالة الكروان.
ـ الغراب أعرف بالتمر.
ـ بغاث الطير أكثرها فراخاً.
ـ تقلدها طوق الحمامة.
ـ حداة حداة وراءك بندقة.
ـ عصفور اصطاد كركيا.
ـ كالفاختة غلطا.
ـ كن من الناس يمامة.
ـ لا أفعل ـ كذا ـ حتى يشيب الغراب.
ـ لو ترك القطا ليلاً لنام.
ـ ما رأينا صقراً يرصده حزب.
ـ هل ينهض البازى بغير جناح.
ـ وجد تمرة الغراب.

ملحق (٢)

الأمثال الشعبية المضروبة بالطير

ـ اتبع البوم يوديك الخراب.
ـ إذا كان فيه خير ما كانش رماه الطير.
ـ اركب الديك وانظر فين يوديك.
ـ ألف كركى فى الجو ما تعوض عصفور فى الكف.

ـ اللى ما يعرف الصقر يشويه.
ـ اللى يحاسب الطير ما يقنهش.
ـ اللى يزرع ما يخافش من العصفور.
ـ أم قويق عملت شاعره فى السنين الواعرة.
ـ إن زعقت الكركية إرم الحب وعلى.
ـ ابن الوز عوام.
ـ الحداية ما ترميش كتاكيت.
ـ الديك الفصيح من البيضة يصيح.
ـ الصقر صقر وله همه يموت م الجوع ما ينزل على رمه.
ـ العصفور يتفلى والصياد بيتقلى.
ـ الغراب الدافن يقول النصيب على الله.
ـ الغراب ما يخلفش صقر.
ـ الفرخ العريان يقابل السكين
ـ الفرخ الناجب م البيضة يبان.
ـ الفرخة تقول لصاحبتها ما يجيش علينا دا تعب رجلينا.
ـ الفرخة دايماً تنبش ولو على صليبة نمله.
ـ الكتكوت الفصيح م البيضة يصيح.
ـ بعدما طارت ساعدها بقولة هش.
ـ بنى آدم طير ما هوش طير.
ـ تبيض بيض مدور وتطلب فراريج هندية.
ـ تموت الحدادى وعينها فى الصيد.
ـ جم يحدوا خيل الباشا مدت أم قويق رجلها.
ـ حداية ضمنت غراب قال يطيروا الاتنين.
ـ حداية من الجبل تطرد أصحاب الوطن.
ـ خارج من الحريقة قابله الغراب زغطه.
ـ زى أبو قردان أبيض وعفش.
ـ زى أبو قردان صايم عن زاد الدنيا.
ـ زى أم قويق لا تهوى إلا الخراب.
ـ زى الحمام يغوى أبراج أبراج.
ـ زى الغراب يتعايق بعوارة عينه.
ـ زى الفراخ تبيض وتحزق للتاجر.
ـ زى الفراخ رزقه تحت رجليه.
ـ زى الفرخة الدوارة كل ساعة فى بيت.
ـ زى الوز حنيه بلا بز.
ـ زى جمعية الغربان أولها كاك وآخرها كاك.
ـ زى ديك الخمسين عريان ومزنطر.
ـ زى فرخ الهدهد كل ما يقرب يبعد.
ـ زى ولاد الحداية لا يتاكلوا ولا يتلعب بيهم.
ـ شبه ديوك العرب ياكل خرا ويدن (يؤذن) لله.
ـ طار طيرك وأخده غيرك.
ـ طير فى السما اسمه غضنفر يجمع الأشكال على بعضها.
ـ طير فى السما ينادى يا شكلى تعالى ونسنى.
ـ عصفور فى إيدك ولا كركى طاير.
ـ عصفورة فى اليد ولا عشرة فى الشجر.
ـ غراب ضمن حداية قال الاتنين طيارين.
ـ فرحة ما تمت خدها الغراب وطار.
ـ فرخة بكشك.
ـ فرخة بين أربعة ما منها منفعة.
ـ فريخ البط عوام.
ـ قالوا أبو فصادة بيعجن القشطة برجليه قال كان يبان على عراقيبه.
ـ قالوا للديك صيح قال كل شىء فى أوانه مليح.
ـ قالوا للغراب ليه بتسرق الصابون قال الأذية فى طبعى.
ـ قصقصى ريش طيرك دنه حولك لا يلوف بغيرك.
ـ كل بركة ولها بلشون.
ـ له فروج ما يموت.
ـ لو كان فى الحداية خير ما فاتت الصيادين.
ـ لو كان فيه خير ما رماه الطير.
ـ مش كل طير يتاكل لحمه.
ـ ياما جاب الغراب لامه.





١ ـ من أمثلة ذلك التراث العربى كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع الذى تدور حكاياته على ألسنة الطير والحيوان ومنها قصة الحمامة المطوقة وغيرها، وانظر تفصيلاً لهذا المعنى عند: فوزى العنتيل، **الفولكلور ما هو؟** دار النهضة العربية للنشر، ١٩٧٧، ص ص ١٧٢ ـ ١٩٠.

٢ ـ انظر دراستنا عن تحول الإنسان إلى طائر فى الحكاية الشعبية، مجلة **الفنون الشعبية**، ع ٤٤، يوليه/ سبتمبر ١٩٩٤، ص ص ٣٩ ـ ٤٦.

٣ ـ يرى الدميرى أن الطير فصيل من فصائل الجنس الحيوانى. انظر كتابه: **حياة الحيوان الكبرى**، بجزأيه، القاهرة، دار التحرير، ١٩٧٠ والمقتطف من جـ١، ع ١٣٣، ص ٣٢.

٤ ـ محمد رجب النجار. الأمثال الشعبية فى التراث العربى، دراسة فى مناهج التصنيف، مجلة **المأثورات الشعبية**، الدوحة ـ قطر، ع ٨، ١٩٨٧، ص ص ٣٨ ـ ٤٣.

٥ ـ انظر: صلاح الراوى، **الجوانب الفولكلورية فى حياة الحيوان الكبرى للدميرى**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨١، التمهيد، الفولكلور فى حياة الحيوان للدميرى، مكتبة الدراسات الشعبية، ع ٧٣ ـ ٧٤، ٢٠٣.

٦ ـ الميدانى. أبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى، القاهرة، مطبعة عبدالرحمن محمد، ميدان الأزهر، د. ت. الثعالبى. أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل، تحقيق محمد الحلو، القاهرة، ١٩٦١، وانظر أيضًا: محمد رجب النجار، المرجع السابق وما أورده فى حقول التصنيف لكتاب الثعالبى ما يلى:

موضوع حقل جزئى مقترح	موضوع الحقل الفرعى للأمثال عند الثعالبى	رقم الحقل	رقم الحقل
وحش	النعام	١١٤	٣٦٢
	عام بدون (اسم الطير)	١١٥	٣٦٣
	العنقاء والعقاب	١١٦	٣٦٥
	البازى	١١٧	٣٦٥
	الصقر	١١٨	٣٦٧
طيور (موجودات حية)	النسر	١١٩	٣٦٨
	الغراب	١٢٠	٣٦٨
	القطا	١٢١	٣٧٠
	الحبارى	١٢٢	٣٧٠
	الديك والدجاجة	١٢٣	٣٧١
	الحمام والقمرى	١٢٤	٣٧٢
	العصفور	١٢٥	٣٧٢
	سائرالطيور (الطاووى/ طائر الرخمة/ الحدأة/ الكركى/ العندليب/ الهدهد)	١٢٥	٣٧٣
	الجرد	١٢٧	٣٧٤
	النحل	١٢٨	٣٧٥
	الذباب	١٢٩	٣٧٥
	البعوض	١٣٠	٣٧٦
الحشرات (موجودات حية)	الضب	١٣٢	٣٧٦
	الحية والعقرب	١٣٣	٣٧٧
	سائر الحشرات الخنفساء، العنكبوت، السوس، عثيثة/ سرفة، قراد، الفراش، درد الخل)	١٣٤	٣٧٩

٧ ـ الدميرى، حياة الحيوان الكبرى، **مرجع سابق**.

٨ ـ نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى**، دار المعارف، ط٣، ١٩٨١، ص ١٩٦.

٩ ـ أحمد أمين، **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية**، تقديم وتعليق: محمد الجوهرى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ١٣٢.

١٠ ـ نبيلة إبراهيم، **المرجع سابق**، الصفحة نفسها.

11 - Galit Hasan Rokem, Proverb (in) Richard Bauman, Folklore, Culture Performances, and Popular Entertainment, Oxford University Press, 1992, P. 128-129.

١٢ ـ أحمد تيمور باشا، **الأمثال العامية**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط٤، ١٩٨٦.

١٣ ـ محمد قنديل البقلى، **الأمثال الشعبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٤ ـ انظر: تيمور باشا، **الأمثال العامية**، وهو يشرح المثل بقوله: «قيل إن أبا فصادة يعجن

القشطة برجليه، فقال قائل لو كان كذلك لظهر أثرها على عرقوبيه ولما بقيت رجلاه سوداوين، ويضرب لمن يدعى دعوى تكذبها الشواهد».

١٥ ـ تيمور باشا، **مرجع سابق**، ص ٢٤٤.

١٦ ـ أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، **مرجع سابق**. ويتفق المثل مع مثل آخر يقول: «زى أبو قردان أبيض وعفش، وأبو قردان لا يأكل إلا الدود، ومعنى عفش: قذر لأكله الدود، ويضرب المثل للحسن الظاهر القذر الباطن. تيمور باشا، ص ٢٣٥.

١٧ ـ تيمور باشا، **مرجع سابق**، ص ٢٦٥.

١٨ ـ الدميرى، حياة الحيوان الكبرى، **مرجع سابق**.

١٩ ـ تيمور باشا، **مرجع سابق**، ص ١٥٣، ص ٣٩٥.

٢٠ ـ راجع الدميرى، **حياة الحيوان الكبرى**، جـ٢، ص ٣٠٩.

٢١ ـ تيمور باشا، ص ٢٥٢. وأورد على طريقته فى نفس المعنى «زى الفسيخ يتعايق بعوارة عينيه»، ص ٢٤٥.

٢٢ ـ محمد قنديل البقلى، الأمثال الشعبية، **مرجع سابق**، ص ١٤٦.

٢٣ ـ الدميرى، **حياة الحيوان الكبرى**، جـ١، ص ١٨٤.

٢٤ ـ محمد قنديل البقلى، **مرجع سابق**، ص ٤٤.

٢٥ ـ أحمد أمين، **مرجع سابق**، ص ٧١.

٢٦ ـ الإبشيهى، **المستطرف فى كل فن مستظرف**، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٧، جـ١، ص ١١٨.

٢٧ ـ الدميرى، **حياة الحيوان الكبرى**، جـ ١، ص ٢٦٧. الدفلى: نبت زهرة كالورد أحمر وهو مرتتال، ومن معانى الساعى الوالى على أمر أو قوم.

٢٨ ـ يقال إن من أنواع البومة الصدى والهامة وأم الصبيان. وتجمع الروايات على أنها عبارة عن طائر يتحول إلى امرأة أمسك بها سليمان ذات يوم ولم يخلصها إلا بعد أن أعطته العهود السبعة السليمانية ألا تمس أبداً الطفل الذى يحمل هذه العهود فى رقبته. راجع: محمد الجوهرى، **علم الفولكلور**، جـ ٢، ط١، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٣، ص ٣٦٦.

٢٩ ـ الأبشيهى، المستطرف فى كل فن مستظرف، **مرجع سابق**، جـ ١، ص ١٤٧.

٣٠ ـ جاسم البهرزى، الهدهد فى الموروث الشعبى، مجلة **التراث الشعبى**، العدد الفصلى الرابع، ١٩٨٩، ص ١٠٩.

٣١ ـ تيمور باشا، **مرجع سابق**، ص ٢٥٤.

٣٢ ـ تيمور باشا، **المرجع نفسه**، ص ٣٤٦. ومما يظهر القيمة السلبية للغراب فى نظر الناس المثل القائل: «الغراب ما يخلفش سقر(صقر)، ويضرب فى الأمر المستحيل وقوعه، ويدل فى ذات الوقت على تمجيد الصقر وازدراء الغراب».

٣٣ ـ من أغربة العرب فى الجاهلية عنترة، وخفاف بن ندبة السلمى، وأبو عبيد بن الجباب، وسليك بن السلكة. ومن الإسلاميين الشنفرى الأذى، وتأبط شرا. انظر: فوزى العنتيل، الفولكلور ما هو؟ **مرجع سابق**، ص ١١٦.

٣٤ ـ الأبشيهى، المستطرف فى كل فن مستطرف، **مرجع سابق**، ص ٥٧.

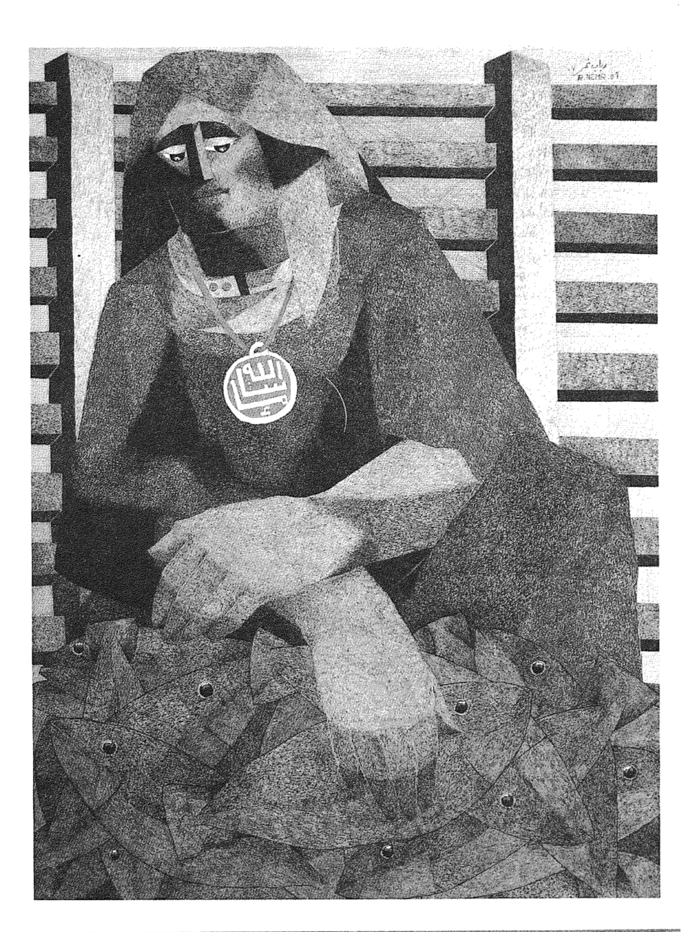
٣٥ ـ حصة الرفاعى، **أغانى البحر ـ دراسة فولكلورية**، ١٩٨٥، نقلاً عن:

Folksong of folklore birds tongue Birdlore.

٣٦ ـ عبدالحليم حفنى، **المراثى الشعبية (العديد)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٣١.

٣٧ ـ راجع، عايدة الشريف، **الإنسان والطائر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٨٣. وانظر ابن سيرين، **تفسير الأحلام**، إعداد إبراهيم محمد الجمل، مكتبة القرآن، ٤٠١ هـ، ص ٨٧.

٣٨ ـ الدميرى، حياة الحيوان الكبرى، **مرجع سابق**، جـ٣، ع ١٣٥، ص ١٨٦.







الخيمة

فضاء للقيم السامية والعيش المشترك

عبدالستار سليم

تشغل الخيمة، باعتبارها فضاءً مشبعًا بالقيم الرمزية مساحة واسعة فى الذاكرة الثقافية الجماعية للمجتمعات العربية، فهى تمثل شهادة حية على هوية الجماعة البدوية التى شكلت مكوناً أساسيًا من مكونات التاريخ العربى منذ بدايته، إنه من خلال هذا الفضاء وبالاستعانة بكل ما يتعلق به من تقاليد وعادات ومعارف وإبداعات مادية وشفاهية ومعتقدات ومخيلة وأشكال تعبيرية وحياة يومية، يمكن التعرف على جزء مهم من الذات القومية، وعلى كيان ثقافى متعدد الأوجه، لايزال موشوماً فى الذاكرة الجماعية، بسم تصورات الإنسان العربى وسلوكاته.

والخيمة.. هذا الجزء المنسى من التاريخ - بفعل التحولات الحضارية الحديثة - باعتبارها ركنًا مهمًا من أركان الحياة البدوية تحتاج إلى عناية عن طريق استحضار مراسيمها وطقوسها وإحياء ذكراها، وتثمين ما تمثله من قيم رمزية، وبحث الموضوعات المتعلقة بها.. والخيمة تعبير عن تكيف الإنسان مع الطبيعة وعن حركية حياة البداوة. ولقد اتخذ البدوى من الخيمة سكناً له منذ حقب تاريخية موغلة فى القدم. ولقد مثل البدو جزءاً مهمًا من سكان الوطن العربى، وغلبت حياة البداوة على مناطق إقليمية شاسعة فى شبه الجزيرة العربية وفى الصحراء الكبرى فى الشمال الأفريقى، ويمكن القول بأن البداوة تكاد تكون أهم سمة مشتركة بين جُلّ أقطار الوطن العربى لعصور خلت، ومازال لها حضور بارز فى الذاكرة وفى التراث وفى أنماط السلوك والقيم، وقد تشكلت حول الخيمة تقاليد وإنتاجات ثقافية وفنية ثرية ومتنوعة فى حاجة إلى الاستحضار والرصد والبحث والاكتشاف حيث استعان البدوى بالطقوس والشعائر لتأطير سلوكياته وسد احتياجاته الروحية. وقد مثل التعبير الفنى والخلق الشعرى صورة بارزة من صور ممارساته اليومية، ونجد جزءاً كبيراً من هذا الموروث الفنى والثقافى يتعلق بالخيمة.

مهرجان الخيمة

أشكال فعاليات المهرجان:

يرتكز نشاط موضوع الخيمة على تنظيم فعاليات متعددة من أبرزها:

* ندوة علمية حول الموضوع يسهم فيها أساتذة مختصون من مختلف الأقطار العربية.
* ندوة ثقافية عن تجربة المنتديات والمهرجانات الدولية والوطنية المتعلقة بالفنون البدوية فى العالم العربى.
* معرض للمنشورات المتعلقة بحياة البدو.

* عروض للفنون الغنائية الشعبية تسهم فيها فرق فولكلورية عربية.

* استعراضات احتفالية خاصة باللباس التقليدى فى مختلف البلدان العربية.

* أمسيات شعرية يسهم فيها الشعراء ورواة الشعر الشعبى من مختلف الأقطار العربية.

* معرض خاص بجميع الأدوات والحرف والمواد الأوليَّة المتعلقة بنمط حياة المجتمع البدوى.

* معرض خاص بالسياحة الصحراوية.

* عروض سينمائية وثائقية حول الحياة البدوية والريفية.

أولاً: برنامج الندوة العلمية:

الخيمة: التاريخ والتقاليد والقيم

* أشكال التعبير غير المادى فى المجتمع البدوى: الشعر الشفاهى، السير، الأساطير، القصص، الأمثال، النوادر، ... إلخ

* الصناعات التقليدية والحرف المتعلقة بالخيمة والألعاب الشعبية.

* مظاهر الاحتفال والطقوس المتعلقة بالمناسبات الدينية والاجتماعية فى المجتمع البدوى.

* التعبير الرمزى عن حياة البداوة من خلال الشعر والرواية والقصة القصيرة.

* روَّاد الدراسات والبحوث الميدانية بخصوص الجماعات البدوية ببليوجرافيا تعريف بالإعلام.

* تجربة مهرجانات الثقافة والفنون البدوية فى البلدان العربية.

* نحو مشروع بحثى ميدانى يشمل جميع الأقطار العربية حول موضوع «الخيمة».

ولابد هنا من الإشارة إلى أن الذى يقوم بالإشراف على تنسيق وقائع الندوة العلمية هو الدكتور عبدالحميد بورايو (الجزائر).

ثانيــًا: ندوة ثقافية عن تجربة منتديات ومهرجانات الفنون الشعبية البدوية سواء على المستوى الوطنى أو على المستوى العالمى، ترمى الندوة إلى محاولة تقييم هذه التجارب والتعريف بالناجح منها وبيان أهميتها وإمكانية تطويرها واقتراح التنسيق بينها.

ثالثًا: معرض للمنشورات المتعلقة بالحياة البدوية سواء كانت كتباً أو مجلات أو وثائق مصورة، يسعى المعرض إلى التعريف بأهم المطبوعات الصادرة فى مختلف البلدان العربية والتى تتعلق بالمناطق البدوية وبحياة البدو.

رابعًـا: العروض الغنائية الشعبية والفولكلورية حيث تستضيف الجزائر فرقًا غنائية من البلدان العربية، وتنظم سهرات خاصة بكل بلد عربى تقدم فيها عروض فنية شعبية، كما يتم تنظيم عروض فنية للفرق الفولكلورية العربية، تهدف هذه العروض إلى التعريف بالنشاطات الفنية الشعبية المنتشرة فى العالم العربى.

خامسًا: استعراضات للألبسة التقليدية البدوية والريفية الخاصة بكل بلد عربى، يهدف الاستعراض إلى الكشف عما تزخر به البلاد العربية من ثراء فى أشكال الأزياء والألوان، وما تحمله من دلالات رمزية.

سادسًا: الفعاليات الشعرية حيث تقام أمسيات شعرية ينشطها شعراء بالعامية وباللهجات البدوية، تهدف إلى اكتشاف أشكال الشعر الشعبى العامى الشائع فى البلاد العربية، والتعرف على راهن الحركة الشعرية الشعبية فيها.

سابعًا: معرض الأدوات والحرف والمنتجات المادية المتعلقة بالخيمة، ويهدف المعرض إلى استحضار تفاصيل حياة المجتمع البدوى من خلال مصنوعاته ومعارفه المهنية ونمط معاشه.

ثامنًا: معرض السياحة الصحراوية حيث ينظم معرض لوسائل الإشهار وما أنجز من منشورات وأدلة وكتب فنية منجزة بهدف تنشيط السياحة فى صحارى البلدان العربية.

تاسعًا: الوثائق السمعية البصرية حيث تتم برمجة عدد من الأفلام المنجزة فى البلدان العربية حول حياة البدو، وسواء كانت هذه الأفلام ذات طبيعة فنية أو وثائقية، يهدف العرض إلى التعريف بهذه المنتجات وإثارة النقاش حول قيمتها الفنية والتوثيقية، ومدى قدرتها على تجسيد تاريخ الجماعات البدوية فى العالم العربى.

مطبوعات المهرجان:

أصدر المهرجان ثلاث مطبوعات.. اثنتان منها من القطع الصغير مربعة الشكل، والثالثة من القطع الكبير المزوَّد بصورة الخيمة والجمال والجلوس حول راكية النار، وكذلك صورة البُسط البدوية المزركشة وصورة الفرسان فوق خيولهم يحملون البنادق وليس السيوف، وكذلك اشتملت على

صور لنساء بأزيائهن وحليهن التقليدية، كما ضمت لوحة للرحى، وهى التى تستخدم فى طحن الحبوب كالشعير والقمح، وصور بعض المصوغات الفضية، ولوحة للمنازلة بالسيف.

أما المطبوعتان الصغيرتان، فإحداهما ضمت السيرة العلمية للباحثين المدعوين للندوة العلمية، صدرتها بقائمة أسماء الباحثين المشاركين، وقد بلغ عددهم واحداً وأربعين باحثًا كما ضمت أسماء الشعراء الجزائريين المشاركين والذين بلغ عددهم ثمانية وعشرين شاعراً ثم ذكرت السير الذاتية لكل واحد منهم. أما المطبوعة الصغيرة الأخرى، فقد خصصت للبرنامج الثقافى الفنى للمهرجان، وكذلك لمراسيم الافتتاح، وضمت جدولاً مفصلاً لوقائع الجلسات البحثية ومواعيدها وأسماء المحاضرين وأسماء بلدانهم وعنوان كل محاضرة. وكذلك البرنامج الفنى لعروض الفرق الفولكلورية والشعبية والأمسيات الشعرية ومواعيدها.

إلا أن المهرجان لم يتمكن من طبع الأبحاث فى كتاب – كما هو متبع فى كل المهرجانات العلمية – وذلك بسبب تأخر وصول أبحاث الباحثين فى الوقت المناسب.

لقطات من المهرجان:

أقامت وزارة الثقافة الجزائرية حفل عشاء داخل الخيمة الكبرى للمهرجان حضرته خليدة تومى وزيرة الثقافة، كما حضره وزير الخدمة العمانى وبعض السفراء فى الليلة التى كانت فرقة مطروح للفنون الشعبية بقيادة حسن حسين مدير الفرقة تقوم بعرض الغناء البدوى ورقصة الحجالة والسامر. كما أقام الديوان الوطنى للثقافة والإعلام حفل عشاء للمحاضرين والباحثين والشعراء، وذلك فى اليوم الأخير للفعاليات.

أما من جهة السفارة المصرية، فقد حضر إلى مطار الجزائر المستشار هشام شريف عبد الوهاب. وكان مع المسئول الجزائرى فى استقبال وفد مصر المكون من عبد الستار سليم، ود. مصطفى جاد وحمد شعيب وفرقة مطروح للفنون الشعبية، وكان حضور المستشار هشام مظهراً حضارياً رفع من الروح المعنوية للوفد المصرى.

كما أن المستشار عبد الله على مرسى المسئول عن الإعلام ومعاونته إنجى السمنودى حضرا إلى موقع العرض للترحيب والاحتفاء بالوفد المصرى وقام المستشار عبد الله مرسى بتدبير شرائح للموبايل لاستخدامها طيلة مدة الإقامة بالجزائر. كما أنه قام بدعوتنا لزيارته فى المكتب الإعلامى الذى يعمل به وكان دائم الاتصال بالوفد وقد حضر إلى ميدان المهرجان أكثر من مرة وحضر الندوة الشعرية التى شارك فيها عبد الستار سليم. كما حضر فى د. مصطفى جاد والباحث حمد شعيب.

ولقد قام المشرفون على المهرجان بتنظيم رحلة بالحافلة إلى الجزائر القديمة على شاطئ البحر وأيضًا إلى متحف المجاهد والذى يحوى مسيرة حرب تحرير الجزائر، ونشير إلى أن ساحة رياض الفتح امتلأت بخيام الدول المشاركة، كما توسط هذه الساحة مسرح تقوم الفرق بالعرض عليه فضلاً عن أن أعلام الدول المشاركة كانت ترفرف حول ساحة رياض الفتح.. وكانت الخيمة الكبرى معدة لإجراء فعاليات المهرجان مزودة بأجهزة صوتية، وهناك «كاميرا» الديوان الوطنى لتسجيل كل الوقائع، فضلاً عن قنوات التليفزيون الثلاث.

وقائع المهرجان

فى إطار فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧، وتحت الرعاية السامية لفخامة رئيس الجمهورية السيد «عبد العزيز بوتفليقة»، وإشراف معالى وزيرة الثقافة السيدة «خليدة تومى»، قام الديوان الوطنى للثقافة والإعلام بتنظيم تظاهرة ثقافية بعنوان: «الخيمة فضاء للقيم السامية والعيش المشترك» فى الفترة من: ٢٦ أبريل إلى ٣ مايو ٢٠٠٧ فى ساحة مقام الشهيد بالجزائر العاصمة فى منطقة «رياض الفتح».

وكان الوفد المصرى يتكون من: فرقة مطروح للفنون الشعبية، ود. مصطفى جاد أستاذ علم الفولكلور المساعد بالمعهد العالى للفنون الشعبية، وحمد خالد شعيب باحث متخصص فى أطلس الفولكلور المصرى وخبير فى الثقافة السيوية، والشاعر عبدالستار سليم الحائز على جائزة الدولة فى الآداب، وحسن أحمد حسين مدير فرقة مطروح للفنون الشعبية. أقلعت الطائرة التابعة لمصر للطيران من مطار القاهرة متجهة إلى مطار الجزائر العاصمة فى رحلة استغرقت أربع ساعات.. ولقد كان فى استقبال الوفد المصرى مندوب عن الديوان الوطنى، والمستشار هشام حسن عبدالوهاب من سفارة جمهورية مصر العربية بالجزائر، والمستشار عبدالله على مرسى رئيس المكتب الإعلامى والسيدة إنجى السمنودى من المكتب الإعلامى أيضاً.. وبعد

انتهاء الإجراءات فى مطار الجزائر، أقلتنا سيارات الديوان الوطنى للثقافة والإعلام حيث كانت الإقامة فى فندق «شيراتون» للشعراء والباحثين، وفى فندق «سفير» لفرق الفنون الشعبية.

بدأت مراسم الافتتاح فى الساعة الخامسة (من بعد الظهر) بتوقيت الجزائر فى داخل خيمة ذات مساحة هائلة، وكان الحضور الجماهيرى كثيفًا، وذلك بحضور «خليدة تومى» – وزيرة الثقافة الجزائرية – بعروض فولكلورية بفرقة الأفراح «العاصمة»، ثم فرقة سوق نعمان «أم البواقى» ثم فرقة البارود «غرداية»، ثم فرقة سيدى بلال «معسكر»، ثم بدأت فعاليات تدشين المعارض والورشات الحرفية، حيث تعددت خيام الوفود المشاركة فى جميع أرجاء ساحة مقام الشهيد (وهى ساحة واسعة تم إنشاؤها فى عام ١٩٨٢، وتحتوى على متحفين ونصب تذكارى يصل ارتفاعه إلى ما يقرب من اثنين وتسعين مترًا). يرمز إلى نخلتين تتعانقان.

ثم بدأ حفل الافتتاح بثلاث فرق هى: عين البل، والزفانات، وأبو زاهر، تلا ذلك إلقاء شعرى.. وكانت فعاليات اليوم التالى (الجمعة ٢٧ إبريل) بوقائع الجلسات البحثية، حيث تحدث د. محمد على بِرهانة (من ليبيا) عن البيت القدّامى (أى الأمامى) تقاليد عرْس فى بادية «سرت» بليبيا، وتحدث كمال إسماعيل (من سوريا) عن تراث النخوة. والهوسة عند بدو وادى الفرات، ثم سليم درنونى (من الجزائر) الذى تحدث عن ثقافة الخيمة فى الأوراس والصحراء، ثم تحدثت دليلة مومى (من الجزائر) عن الخيمة الحمراء: عراقة المنبع ورهانات الواقع (منطقة اللفيعة – سيدى خلاد أنموذجًا)، ثم تلاها محمد ولد أحضانا (من موريتانيا) عن التراث البدوى الشفهى كرافد من روافد الإبداع الحديث فى فضاء الصحراء.

وفى مساء هذا اليوم (فى الساعة السادسة مساءً بتوقيت الجزائر.. وتوقيت الجزائر متأخر عن توقيت مصر بساعة فى التوقيت الشتوى وساعتين فى التوقيت الصيفى) أقيمت أمسية شعرية. ثم تلا ذلك حفل فنى، اشتركت فيه فرقة الفنون الشعبية السودانية، ثم إلقاء شعرى، ثم فرقة نجوم السادرة «مدينة بشّار».

وفى يوم السبت (٢٨ أبريل) كانت الجلسة البحثية الصباحية محورها «أشكال التعبير غير المادى فى المجتمع البدوى: الشعر الشعبى».

تحدث فى هذه الجلسة د. سعود بن غازى (من السعودية) عن «الشعر الشعبى بين خلال الفصحى وخلل العامية» ثم د. أحمد أمين (من الجزائر) عن «العامية الجزائرية والشعر الشعبى»، ثم تحدث عادل محلو (من الجزائر) عن «صراع الأجيال فى الشعر الشعبى: قراءة فى قصيدة «البور» لعلى بن حامد».

ثم تحدث أحمد زغب (من الجزائر) عن «الشعر الشعبى البدوى بين الشكل والأداء».. واختتمت الجلسة الصباحية بالباحث أحمد عاشور (من الجزائر) عن «وصف الخيمة فى الشعر الشعبى».

انعقدت الجلسة الصباحية الثانية وكان محورها «أشكال التعبير غير المادى فى المجتمع البدوى: الشعر الشعبى».. وكان المحاضرون هم:

د. عبد الحميد بورايو (من الجزائر) عن «شعر البدو الرحّل فى منطقة الطيطرى كما سجله الكسندر جولى ثم تلاه عمار ربيع (من الجزائر) عن «اللغة البدوية الشاعرة.. قراءة فى قصائد خلادة».. ثم تلته سعيدة حمزاوى (من الجزائر) عن «الشعر الشعبى البدوى عند أولاد ذليل – دراسة تحليلية – ثم تحدثت نعيمة العفريت (من الجزائر) عن «التقاليد البدوية من خلال قصيدة حيزية».

وفى مساء اليوم (السبت ٢٨ أبريل) شاهد الجمهور عروض فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية تيزيرى «تيزى وزو».
* الفرقة الفولكلورية الجرف «تبْسه».
* الفرقة الفولكورية الرفاعة «باتنة».
* الفرقة الفولكلورية البارود «لفواط».

تلا ذلك أمسية شعرية، ثم حفل فنى من فرقة العراقية للمقام العربى، ثم إلقاء شعرى.

وفى صباح الأحد (٢٩ أبريل) انعقدت الجلسة الأولى والتى كان محورها «التعبير الرمزى عن حياة البداوة من خلال الرواية».

وكان المحاضرون هم:

د. وجدان الصائغ (العراق) عن البداوة وطقوس الوأد الأنثوى – قراءة فى الخطاب الروائى المعاصر – ثم نبيل سليمان (سوريا) عن التخييل الروائى العربى للبداوة، ثم د. صبرى مسلم حمادى (العراق) عن ملامح البداوة فى

الخطاب الروائى المعاصر (رواية الصحراء والماء) لمحمد العريمى، ثم سميحة خريس (الأردن) عن التعبير الرمزى عن حياة البداوة من خلال الرواية، ثم أحلام بلكاتب (الجزائر) عن مدينة بغداد الموزعة بين قيم البداوة والحضارة فى رواية «أرض السواد» لعبد الرحمن منيف.

وفى الجلسة البحثية الثانية التى كان محورها «السرد الشفوى والسرد الأدبى المكتوب» وكان الباحثون هم: د. مبارك ربيع (المغرب) عن تحول القيم الاجتماعية ما بين الموروث الشفوى وتجربة السرد الأدبى، ثم تلاه د. عبد الحميد بوسماحة (الجزائر) عن الشفوية: سيرة بنى هلال وطرق مقاربتها، ثم تلاه د. عزازى بوخلافة (الجزائر) عن نواة سيرة بنى هلال، ثم تلته سليمة العزاورى (الجزائر) عن قيم البداوة فى رواية «المجوس» لإبراهيم الكونى.

أما فى المساء فقد أقيمت عروض فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية هوارى بومدْين (تلمسان).
* الفرقة الفولكلورية تسلست (تميزاست).
* الفرقة الفولكلورية ثقافية (مسيلة).
* فرقة مطروح للفنون الشعبية (مصر).

ثم أقيمت أمسية شعرية، تلاها حفل فنى من:

* فرقة الفنون الشعبية اليمنية.
* فرقة أهل الليل.

ثم إلقاء شعرى.

وفى صباح يوم الاثنين (٣٠ أبريل) انعقدت الجلسة البحثية الصباحية الأولى والتى كان محورها «مظاهر الاحتفال والطقوس المتعلقة بالمناسبات الدينية والاجتماعية فى المجتمع البدوى.. وكان المحاضرون على التوالى:

د. محمد سعيد محمد (ليبيا) عن الألعاب الشعبية فى البادية.

* د. محمد تحريش (الجزائر) عن الصف فى الرقص الشعبى: مظاهر الاحتفالية فى الديوان.
* مريم بوزيد (الجزائر) عن مظاهر الاحتفال والطقوس لدى توارق الآزجر (بدو الطوارق).
* كامل إسماعيل (سوريا) عن أهم أنواع الغناء الشعبى لدى المجتمع البدوى فى سوريا.
* جلال خشاب (الجزائر) عن الأبعاد التعبيرية فى الفن البدوى: الرقص والوشم أنموذجاً.

وفى الجلسة البحثية الثانية التى كان محورها «رواد الدراسات والبحوث الميدانية بخصوص الجماعات البدوية: ببليوجرافيا تعريف بالإعلام» والمحاضرون هم:

* د. مصطفى جاد (مصر) عن رواد الدراسات والبحوث حول الثقافة البدوية: ببليوجرافيا وتعريف بالأعمال والأعلام.
* فاطمة عبد الله غندور (ليبيا) عن البحث فى التراث الشعبى الليبى (عبد السلام إبراهيم قادر بوه نموذجاً).
* د. محمد مهدى بشرى (السودان) عن أهم ملامح كتابات ودراسات الفولكلور فى البداية.
* د. مصطفى حركات (الجزائر) عن البحث فى مسألة أوزان الشعر الشعبى الجزائرى.

وفى المساء تم عرض عروض فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية (ورقلة).
* الفرقة الفولكلورية تومى (الواد).
* الفرقة الفولكلورية التراثية (غرداية).

ثم انعقدت أمسية شعرية، وتلاها حفل فنى من:

* فرقة الفنون الشعبية المصرية (مرسى مطروح).
* فرقة العيساوة.. ثم إلقاء شعرى.

وفى صباح يوم الثلاثاء (أول مايو ٢٠٠٧) انعقدت الجلسة البحثية الأولى وكان محورها «فنون التعبير الشعبى البدوية: الأداء». وكان المحاضرون هم:

* د. على عبد الله خليفة (البحرين) عن مظاهر الخيمة فى الوجدان الشعبى لعرب الخليج والجزيرة العربية فى العصر الحديث.
* محمد الجزيراوى (تونس) عن المرأة البدوية والدباغة التقليدية فى الجنوب.
* د. عبد القادر خليفى (الجزائر) نماذج من الموروث الثقافى الجمعى فى منطقة عين الصفراء.
* أرْوى عثمان (اليمن) المفردات الحوائية فى فن المهيد.
* العربى بن عاشور (الجزائر) الخيمة أصالة ومجتمع.

وفى الجلسة الثانية والتى كان محورها «أشكال التعبير غير المادى فى المجتمع البدوى: القصص - الأسطورة».

وكان المحاضرون:

* د. مصطفى يعْلى (المغرب) الخيمة فى الحكاية العجيبة المغربية.

* د. سعيدة عزيزى (المغرب) الأسطورة المغربية: عائشة فتيشة (مقارنة أنثروبولوجية).

* د. عبد القادر شرشار (الجزائر) المثل الشعبى وانعكاساته على ثقافة المجتمع فى الجزائر: مقارنة سوسيولوجية.

* الطيب العمارى (الجزائر) حياة البداوة من خلال القصة الشعبية فى المنطقة «بسكرة» دراسة أنثروبولوجية.

وفى المساء تمت عروض فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية عيساوة (عنابة).

* الفرقة الفولكلورية مرزوق (بسكرة).

* الفرقة الفولكلورية بادى (تندوف).

ثم أقيمت أمسية شعرية تلاها حفل فنى اشترك فيه:

* فرقة الفنون الشعبية الإماراتية.

* فرقة الفلوجة الفلسطينية.

* فرقة النايلية.

ثم إلقاء شعرى.

وفى صباح الأربعاء، انعقدت الجلسة البحثية الأولى والتى كان محورها «تواصل المعارض والورشات الحرفية»، وكان محاضروها هم:

* د. سعيدة عزيزى (المغرب) مشروع بحث ميدانى يشمل جميع الأقطار العربية، يعالج موضوع الخيمة.

* حمد خالد شعيب (مصر) تجربة مهرجانات الثقافة والفنون البدوية.

تلا ذلك عروض فولكلورية من:

* فرقة الزرنة (العاصمة).

* الفرقة الفولكلورية مرزوق (بسكرة).

* الفرقة الفولكلورية النجاح (برج بوعريريج).

وفى المساء، أقيمت أمسية شعرية، تلاها حفل فنى من:

* فرقة الفنون الشعبية لسلطنة عمان.

* فرقة الفنون الشعبية درْعا السورية ثم إلقاء شعرى.

وفى صباح الخميس ٣ مايو واصلت المعارض والورشات الحرفية عرضها.

وفى الفترة التالية شاهد جمهور الحاضرين عروضاً فولكلورية من:

* الفرقة الفولكلورية النجاح (برج بوعريريج).

* الفرقة الفولكلورية ولد على (غليزان).

* الفرقة الفولكلورية مولاى الطيب (البيض).

وفى حفل الختام، شاهد جموع الحاضرين عرض أزياء «ألبسة تقليدية» ثم فرقة الفردة (بشار).

توصيات المؤتمر

اختتمت فعاليات مهرجان «الخيمة العربية فضاء للقيم السامية والعيش المشترك» والذى انعقد فى الجزائر العاصمة فى الفترة من ٢٦ أبريل إلى ٣ مايو ٢٠٠٧ تحت رعاية السيد رئيس الجمهورية الجزائرية وإشراف وزيرة الثقافة، وفى إطار فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧ وتنظيم الديوان الوطنى للثقافة والإعلام، وأسفر اجتماع لجنة التوصيات المشكلة من قبل أعضاء المهرجان عن التوصيات التالية:

أولاً: نظراً لأن التراث الشعبى يتشابه بين الشعوب العربية، فنوصى باختيار منسقين من كل الدول العربية يدلون بمعلومات تؤدى إلى إمكانية كتابة أطلس معلوماتى عن كل العالم العربى أو كشاف كبنك معلوماتى عن المشتغلين فى مجال الأدب الشعبى.

ثانيًا: فتح موقع يحمل عليه كل المعلومات وأفاد د. على عبد الله خليفة (من البحرين) أن هناك موقعاً جاهزاً يمكن اعتماده.

ثالثًا: اقتراح بإصدار مجلة باسم «الخيمة» تنشر بحوث عن التراث الشعبى.

رابعًا: اقتراح بتخصيص المؤتمر القادم لجنس شعبى واحد حتى لا تتشتت الجهود.

خامساً: ضرورة توحيد المفردات والمصطلحات فى قاموس عربى.

سادسًا: تم قراءة برقية شكر إلى السيد رئيس جمهورية الجزائر.. وذلك بعد تلاوة التوصيات.

ثم قام المجتمعون بزيارة متحف المجاهد الخاص بحركة الجهاد الجزائرية.

احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء بمدينة مسطرد (محافظة القليوبية)

عامر محمد الوراقى

مقدمة : ـ

قبل أن نطرق أبواب هذه الدراسة، يجب علينا أن نتعرف على الثقافة الشعبية وأن نلقى الضوء عليها حتى نتفهمها فهماً جيداً .

ونستطيع أن نقول: إنها التفاعلات التى تتم داخل الجماعة الشعبية من العادات والتقاليد والمعتقدات والفنون وكل ما ينتج عن هذه التفاعلات الاجتماعية.

وإذا تحدثنا عن عناصر الثقافة الشعبية، فإننا نتحدث ونقول إنها هى التى أبدعتها وتناولتها الجماعة الشعبية بل وتمارسها ممارسة فعلية، فمنها ما هو مادى ومنها ما هو غير مادى.

والجانب المادى واللامادى مرتبطين معاً برباط مقدس، فهما يدخلان معاً إلى مادة الأدب الشعبى من خلال أبوابه الرسمية التى تعلمناها على أيدى العلماء الأجلاء بالمعهد العالى للفنون الشعبية.

وما تقدمه الجماعة الشعبية من احتفاليات خاصة بالموالد فى المناطق الشعبية (إسلامية أو قبطية) ما هو إلا نوع من أنواع الأدب الشعبى الذى تمارسه الجماعة الشعبية بسهولة عن اقتناع ويقين وإيمان فى وجدانها الشعبى.

ومن خلال وسائل الجمع الميدانى وطبقًا لأصول وقواعد الدراسات الميدانية فى جمع التراث الشعبى فقد تم رصد احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء بكنيستها بمدينة مسطرد بمحافظة القليوبية، فى ليلة الحادى والعشرين من شهر أغسطس، وتقام هذه الاحتفالية فى الموعد نفسه من كل عام على المستوى الرسمى والشعبى وتقام احتفاليات مولد السيدة العذراء فى بعض المناطق الأخرى، وفى تواريخ مختلفة عن تاريخ هذه الاحتفالية التى نحن بصددها، ويرجع ذلك إلى اختلاف تواريخ ظهورها فى هذه المناطق.

وإذا كانت احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء فى مسطرد قد وضعت موضع الدراسة، فإننا ننبه على أنه يجب دراسة هذه الاحتفالية فى بقية المناطق الجغرافية الأخرى؛ للتعرف على التغيرات الأساسية لهذه الاحتفالية.

وترجع أهمية الدراسة إلى تسجيل ظاهرة حية لها جذورها التاريخية التى كان لها دوراً بارزاً ، ومازال هذا الدور يؤدى وظيفته على أكمل وجه وأحسن حال، وبالتالى فالظاهرة حية تنبض وتعيش داخل وجدان الشعب المصرى.

وإذا تعرضنا لهذه الظاهرة، فإننا نتعرض لها بشىء من الاهتمام والخشوع؛ لما لهذه الاحتفالية من قداسة واحترام وإجلال.

وبهدوء دخلنا وسط الزحام إلى حرم كنيسة العذراء فسمعنا ترانيم مصحوبة بصوت لموسيقى صادرة عن كاسات نحاسية، يضعها فى يده أحد رعاة الكنيسة والذى يقوم فى نفس الوقت بالغناء.

ثم يقوم جميع الحاضرين بالردّ عليه وهم جالسون على المقاعد بصوت عال ومرتفع.

ويقول الراعى بصوت جميل:

يا سلام على العدرا

يا سلام على العدرا

روايحها حاضره

يا سلام على العدرا

يا سلام على العدرا

يا سلام على العدرا

روايحها عاطره

يا سلام على العدرا

آتيه من الناصره

فى فرح ومسره

أنا جاى عاصى

طالب خلاصى

أنا خاطى وعاصى

طالب خلاصى من المعاصى

يا سلام ياسلام

يا سلام على العدرا

وهذا الأداء استمر فترة طويلة، وكلما انتهى هذا الأداء أعادوه مرة تلو المرة، مع انبعاث روائح البخور المعتق التى كانت تملأ أجواء القاعة على مدار زمن هذا اللقاء الروحانى المغلف بالسكينة والهدوء .

بعد تلك الترانيم توجه الزوار إلى بئر الكنيسة لأخذ البركة بشرب الماء تبركًا لهذه السيدة العذراء التى منحنا حبها وتعظيمها وتقديسها داخل قلوب المسلمين والمسيحيين، فنحن شركاء فى شرف حمل هذا الحب الإلهى.

مظاهر الاحتفالية:

من خلال تواجدنا ومشاركتنا الوجدانية فى هذه الاحتفالية وسط الجماعات الشعبية وبالمتابعة وجدنا أنه لا اختلاف بين احتفاليات الموالد الإسلامية وبين الموالد المسيحية إلا فى القليل منها والمرتبط بالعقيدة.

ومن المظاهر الاحتفالية للمولد نجد الألعاب المختلفة، منها لعبة الصاروخ وهى عبارة عن مدفع حديدى - يدفعه اللاعب فيجرى بسرعة على قضبان حديدية طولها ٦ أمتار وعرضها ٨٠ سم مسطحة فى جزء منها وملتوية فى جزء آخر - فى فوهته ماسورة صغيرة توضع فيها بمبة وعندما يدفعه اللاعب فيجرى المدفع بسرعة كى يصطدم فى نهاية المسافة بلوحة الصد، فينتج عن ذلك الصدام فرقعة والذى ينجح فى دفع المدفع وضرب البمب أربع مرات متتالية يأخذ هدية، وعلى اللاعب أن يدفع مقابل ذلك ربع جنيه فى كل مرة وقد تركب عدد من الحلقات الحديدية حول المدفع.

ويتواجد عند هذه اللعبة الشعبية زحام شديد - خاصة وأنها هى الوحيدة فى هذه الاحتفالية - من المواطنين الذين جاءوا لاستعراض عضلاتهم وقوتهم الجسمانية من كل مكان.

كذلك توجد بعض الألعاب الترفيهية الأخرى التى تعمل ليل نهار مثل لعبة المراجيح المنتشرة فى موقع الاحتفال، فنجد الأطفال تمرح وتلعب فيتدافعون عليها وعلى الألعاب البهلوانية التى يقبل عليها الشباب خاصة، ونرى ألعاب أخرى هنا وألعاب أخرى هناك.

كذلك توجد الألعاب السحرية التى يقبل عليها الجميع، بل يفضلونها على سائر الألعاب الأخرى؛ لأنها تعتمد على خفة اليد مع سرعة بديهة اللاعب ونرى فى بعض الأماكن القريبة من الاحتفالية أمكنة تباع فيها لعب ومأكولات الأطفال المختلفة والتى يفضلها ويقبل عليها الكثير من الأطفال.

فى هذه الاحتفالية، يقوم الإخوة الأقباط بزيارة الكنيسة لتقديم النذور والأضاحى والتبرعات والهبات ويستمرون فى القيام بمثل هذه الأعمال حتى ينتصف الليل، وما أن تظهر السيدة العذراء وتتجلى فى سماء الكنيسة حتى يذهبوا لتناول الطعام بعد صيام دام طويلاً عن الأرواح. وفى هذه الاحتفالية نجد بعض الأسر تتردد على الملاهى لممارسة الألعاب الترفيهية التى تظل تعمل طرفى الليل والنهار، وطوال مدة الاحتفالية نلاحظ مدى الإقبال الشديد عليها، وكثيراً ما نجد الإخوة الأقباط والمسلمين يتواجدون معًا فى هذه الاحتفالية، كذلك توجد بعض الأسر المسيحية تصحب





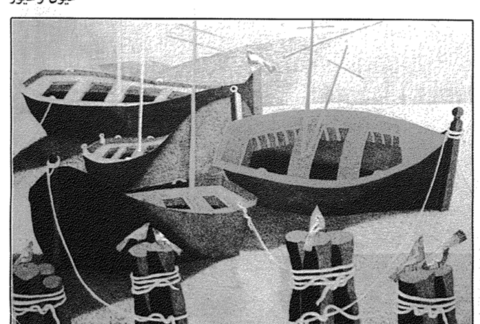
عالم رباب نمر



عيون وطيور



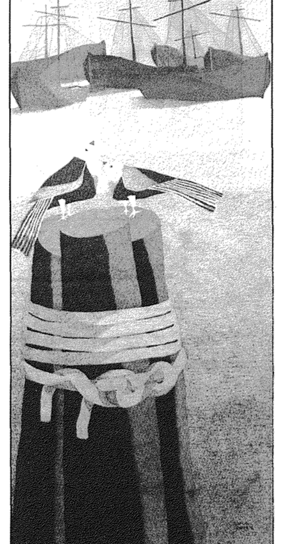
قارئة الودع



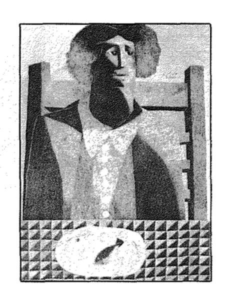
الصيد والميناء



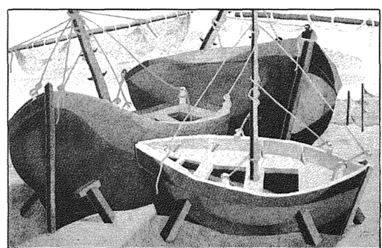
ماشاء الله



الـوتد

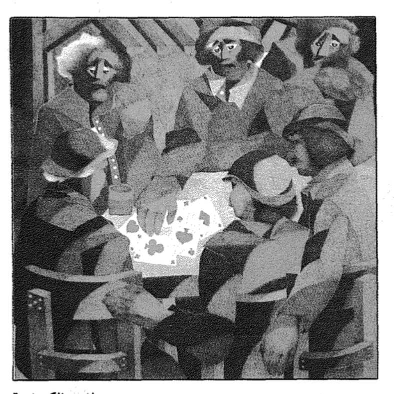


سمكة



فى الميناء

تأمــل



لاعبو الكوتشينة



استجمام

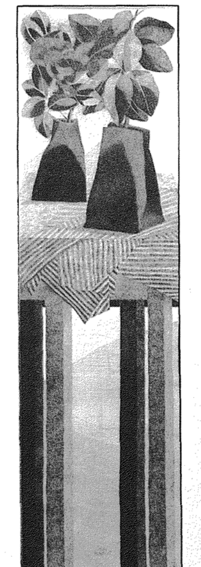




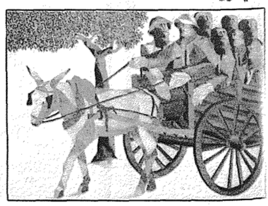
سوق السمك



الصيادون

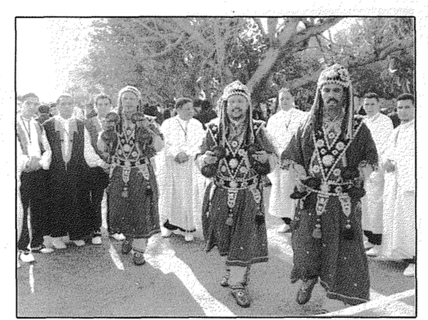


طبيعة صامتة

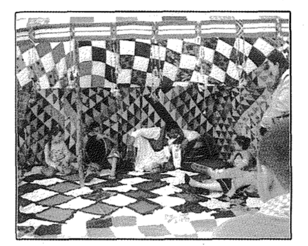


نزهة

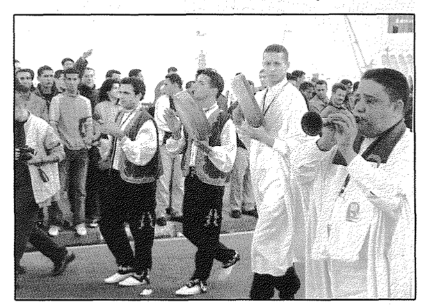
مهرجان الخيمة للفن البدوى بالجزائر



فرقة تراث مغربي



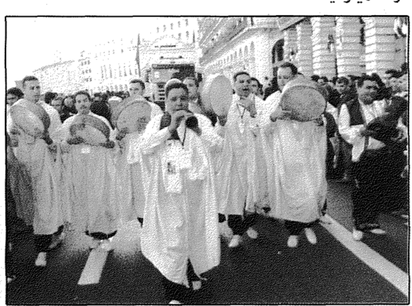
خيمة مصرية



فرقة الميلودية



فرقة التراث المغربي



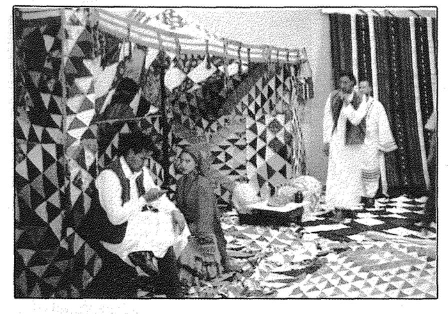
فرقة الميلودية



عيد المرأة (العنابية)

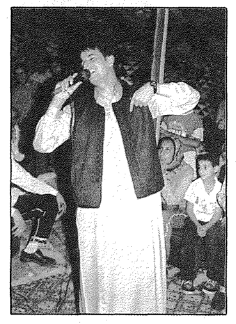


حفل طهور عنابي (ختان)





الخيمة المصرية بساحة مقام الشهيد بالجزائر



سعد مطرب فرقة مطروح للفنون الشعبية

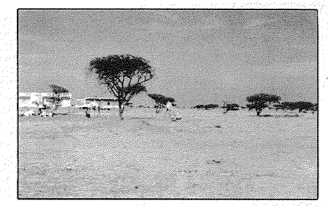


لفرقة المصرية

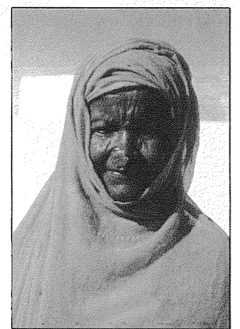


نول مصرى

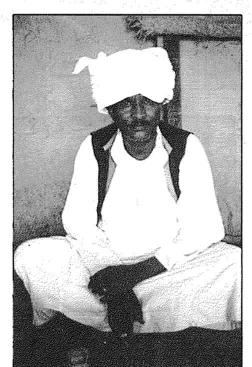
العبابدة والبشارية في مثلث حلايب



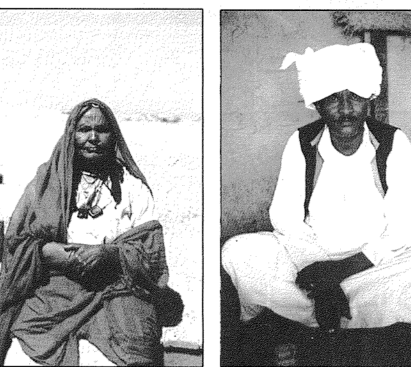
من أشجار السمرة (مدينة شلاتين)



حلى الأنف تضعه المسنات (كاللانوبا)

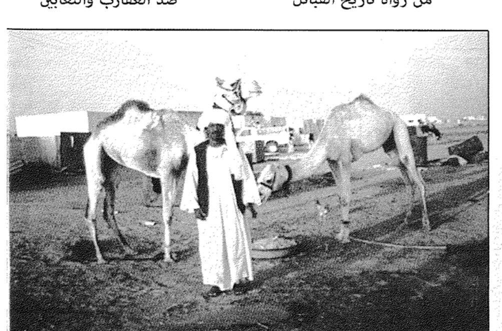


الشيخ حسن صادوا
من رواة تاريخ القبائل

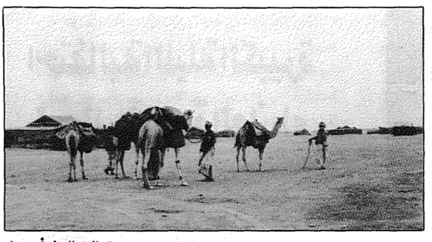


سيدة تضع زُمام وتعلق أحجبة
ضد العقارب والثعابين

أحجبة الرقبة التى يضعها الأطفال والرجال

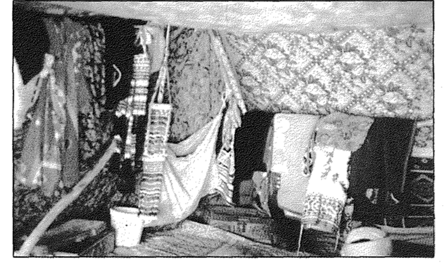


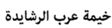
سوق الجمال بشلاتين



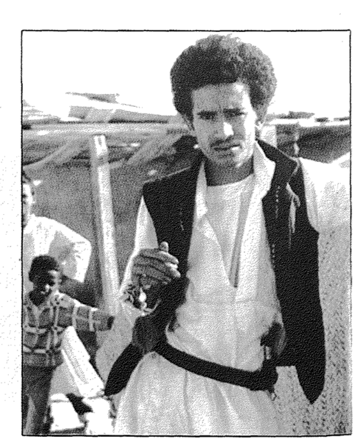
سوق الجمال فى أبو رماد

مرآة مزينة بالخرز لعروس قبائل الرشايدة
(داخل الخيمة)

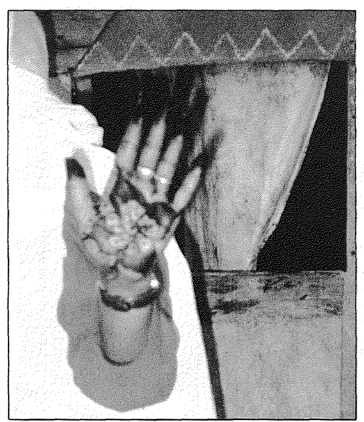




خيمة عرب الرشايدة



عريس من شلاتين يحمل خنجرًا من الفضة

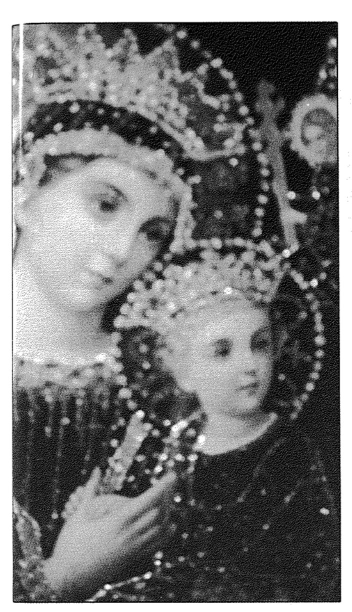


من رسوم الحنة لنساء البشارية

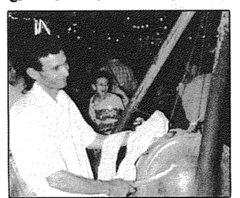
احتفالية الليلة الكبيرة لمولد السيدة العذراء (مدينة مسطرد)



أيقونة السيدة العذراء وابنها السيد المسيح



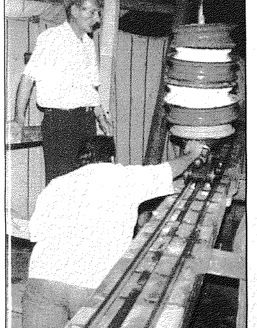
السيدة العذراء والسيد المسيح بكنيسة العذراء بمسطرد



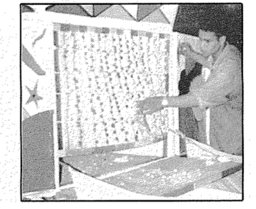
الطبل فى لعبة الأطفال فى المولد



لعبة الحصان فى مولد العذراء



لعبة دفع المدفع فى مولد العذراء بمسطر:



لعبة النشان (البمب) وفتح عينك تاكل ملبن

معها بعض الحبايب والأصدقاء من أسر المسلمين، خاصة قد يكونوا زملاء عمل واحد أو جيران فى مسكن واحد وهم يتسامرون ويتحدثون فى مواضيع خاصة بهم.

ومن مظاهر الاحتفالية، نجد انتشار ظاهرة الوشم فى كل مكان فتارة نجد من يدق أو يرسم صورة السيد المسيح على صدره وتارة أخرى نجد من يدق أو من يرسم على ذراعيه صورة السيدة العذراء كنوع من أنواع جلب البركة، وبسؤالهم عن مدى أهمية تلك الرسومات، نجدهم يقولون إنها تذكرهم بربهم فلا يقربوا المعاصى أو الخطايا.

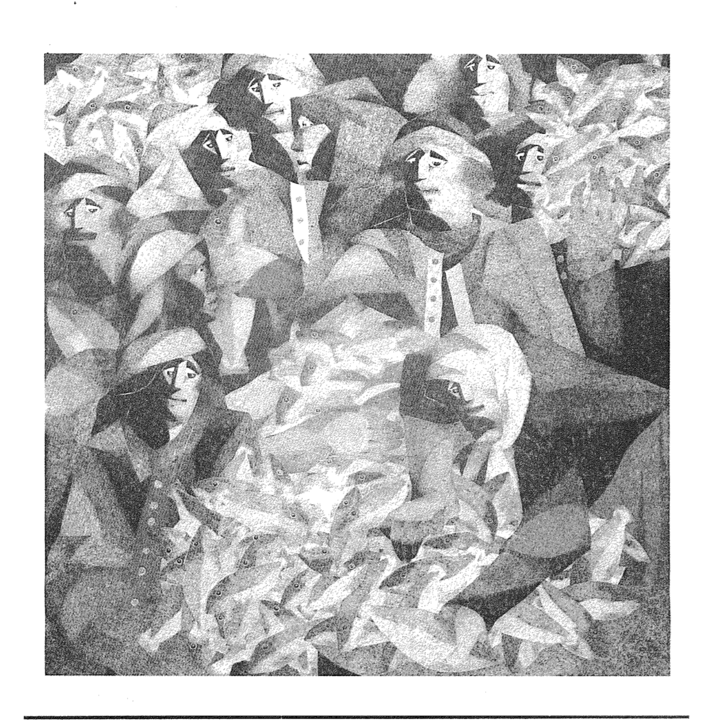
وكثيراً ما نرى الألفة والمحبة بين المسلمين والمسيحيين ونجدها تتجلى فى هذه الظاهرة، فنراهم متحابين مترابطين، أفعالهم وأقوالهم تدل على أنهم شعب واحد تقلهم أرض واحدة وسماء واحدة؛ لأنهم كما يقولون يشربون من ماء واحد، ويأكلون من زرع واحد، ومن هنا نجد أن الإخوة الأقباط يأخذون معهم الأضاحى وبعد ذبحها يأخذون منها جزءاً ليأكلوه مع الأسر المسلمة المتواجدة فى هذه الاحتفالية، وذلك بغرض التقرب إلى الله.

ومن الطرائف فى هذه الاحتفالية، أثناء تعرفنا على شابين من الشباب الواعى الأول يدعى سمير فتحى مسلم الديانة والآخر يدعى سمير فتحى مسيحى الديانة جاءا للمشاركة فى الاحتفال بهذا المولد. وبسؤالهم عن عملية الوشم قالا إن الوشم رسم يقبل عليه الجميع لأنهم إذا رسموا صورة السيد المسيح أو السيدة العذراء فإنهم حسب معتقداتهم يكونوا فى حماية من المعاصى أو الخطايا وتحميهم من الأخطار، وتنور لهم الطريق.

ومن خلال الاحتفالية وجدنا أن كثيراً من بيوت المسلمين القريبة من كنيسة العذراء مفتوحة للمسيحيين، كأنهم أصحاب هذه البيوت؛ لأن المسلمين يحبون السيدة العذراء لأنها مذكورة فى القرآن الكريم والمسيحيين يحبونها لأنها مذكورة فى الإنجيل، وهى تحب شعب مصر الذى أنقذها هى وابنها السيد المسيح من الرومان، والذين كانوا يريدون قتلهم.

ومن أهم المظاهر فى هذه الاحتفالية فى هذا المولد هى تلك الروح الجميلة، والمشاركة الوجدانية بين المسلمين والمسيحيين فى حبهم للسيدة العذراء.





العبابدة والبشارية فى مثلث حلايب

(تجربتى فى الشلاتين)

سونيا ولى الدين

نبذة عامة عن الشلاتين

موقعها:

تقع الشلاتين فى الجزء العلوى من المنطقة الجنوبية الشرقية من محافظة البحر الأحمر بين خطى عرض ٢٢ و١٠ , ٢٢.

مساحتها:

١٢٥٠٠ كيلومتر مربع، ويقابلها مجموعة من الجزر المتناثرة أمام الساحل تصلح لإقامة مشاريع سياحية.

ويتسبب سقوط الأمطار التى تنساب فى كثير من الأودية فى ظهور النشاط الزراعى ووجود غطاء نباتى يشكل مرعى جيداً؛ وبالتالى تنتشر حرفة الرعى وذلك على مدى العصور.

إدارياً:

تتبع هذه المنطقة إدارياً قسم حدود أسوان التى تضم «سبع» مناطق رئيسية هى: الشلاتين، وأبرق، ووادى خريطة، ووادى عبادى، وأبو غضون، والعلاقى، ومنجم حماطة وأكبرها هى الشلاتين.

المناخ:

تقع الشلاتين داخل إقليم صحراوى شديد الجفاف، درجة الحرارة مرتفعة طوال العام خاصة فى الصيف ويندر فيها سقوط الأمطار، والمتوسط السنوى للحرارة هو ٢٥,٨مْ. أعلى درجات الحرارة ٣٨,٨مْ، وأدناها فى يناير وتبلغ درجة الحرارة ١٨مْ وكثيراً ما تصل فى الصيف إلى ٤٥مْ.

الآبار:

إن تسمية بلاد مثلث حلايب تعود إلى أسماء آبارها، أما الشلاتين فبها خمسة آبار: أربعة منها بالقرب من الساحل، وأعماقها تتراوح ما بين ٣-٤ أمتار لذا فالمياه تميل إلى الملوحة، وحالياً فقد أنشئ مركز تحلية للمياه فى الشلاتين. أما البئر الخامسة، فإنها تقع فى السوق وعمقها يصل إلى ٢١ متراً وملوحتها أقل وتستخدم فى سقى الإبل والأغنام.

أما أبو رماد، ففيها ثلاثة آبار وتقع جميعها على الساحل.

الأمطار:

تسقط الأمطار بغزارة مما يتسبب فى السيول فى نهاية الصيف، وخلال فصل الشتاء. وغزارة المياه تجعلها تنحدر سيولاً من المرتفعات الجبلية وخلال الأودية إلى السواحل،

وقد تحدث هذه السيول مرة أو مرتين خلال العام وقد تغيب وتنقطع لسنوات طويلة، ولكنها عند سقوطها تعم الفرحة وتتشابك الأيدى وتدق الأقدام الأرض وتنشد الحناجر أنشودة المطر obere E O «أوبيرى إيه أو»، ومعناها سقط المطر باللغة البجاوية أو بالروطان وهى اللغة التى يتحدث بها أهل مثلث حلايب(١)، ويؤدى الجميع رقصة المطر، وهى رقصة تؤديها كثير من الثقافات التى لها الظروف المناخية نفسها وهى Dance rain، وتؤدى عند هطول الأمطار.

والمنطقة الساحلية شأنها شأن مثل كل ساحل البحر الأحمر تتميز بصفاء الموقع والبحر والخلجان والألسنة، وتتميز هذه المنطقة بالصخور الملونة، ولكنها لم تحظ بتقدير عمرها من قبل العلماء المختصين.

السكان:

وكان يبلغ عدد السكان فى الشلاتين الثلاثمائة عام ١٩٦٦، أما آخر تعداد لهذه المنطقة كان عام ١٩٩٣ وهو ١١,٦ ألف نسمة. أى أن عدد السكان تضاعف ٤٢,٥ مرة خلال ٢٧ سنة. ويرجح أن تكون الزيادة ناجمة عن هجرة القبائل السودانية لسوء الظروف المعيشية. ويبلغ عدد قبائل الشلاتين ٣٦ قبيلة، وعلى حسب الإحصاءات فإن نسبة الأمية بها حوالى ٩٢٪.

السمات الاجتماعية العامة:

١ ـ زواج الأقارب فى المقام الأول، و يتوقف اختيار العروس على درجة القرابة، والعروس ليس لها رأى فى اختيار الزوج.

٢ ـ تتحدد مكانة المرأة حسب قدرتها على الإنجاب.

٣ ـ كثرة الأولاد هى العزوة.

٤ ـ يقع عبء تربية الأطفال على الأم حتى سن الخامسة أو عندما يبدأ فى الاعتماد على النفس فى قضاء حاجته لرعى الإبل والزراعة.

٥ ـ ينحصر اهتمام المرأة فى تربية الأطفال وتربية الماعز والطيور والاهتمام بالزوج.

٦ ـ ألعاب الأطفال هى اقتفاء الأثر وتسلق الجبال، وهى ثقافة المكان التى تنعكس على الطفل فى مثلث حلايب.

٧ ـ المجلس العرفى لفض المنازعات، ويتكون المجلس من شيوخ البطون والقبائل، ولا تخرج المنازعات عن السرقة والطلاق أو الاعتداء على الأرض والمياه، ولا يلجأون إلى القضاء لاسترداد الحقوق.

٨ ـ لا يثقون فى الغرباء ولا يتعاملون معهم، وإذا كان لابُد من التعامل فيكون بحذر وتخوف شديد.

٩ ـ المياه تحدد المناخ العام للعلاقات بين القبائل، ففى حالة وفرة المياه تكون العلاقات طيبة ومتصلة، وفى حالة الندرة تسود العلاقات نوع من التوتر والمشاحنات، وهذا ما يشغلهم عن الالتفات إلى تعليم أولادهم، ولكن فى السنوات الأخيرة زادت نسبة الوعى، وزادت نسبة التعليم، حتى إن منهم من يستكمل تعليمه الجامعى حتى بالنسبة للبنات، بل قد تم إدخال التعليم بالكمبيوتر فى المدارس الثانوية. ويتولى تعليم النساء مدرسون من محافظات مختلفة مثل قنا وأسوان وأسيوط(٢).

شبكة الطرق إلى مثلث حلايب:

– من القاهرة حتى الغردقة ٥٠٠ كم ثم من الغردقة إلى الشلاتين حتى حلايب مروراً بـ «أبو رماد»، وهو أصلحها على الإطلاق وتبلغ المسافة من القاهرة إلى الشلاتين ٧٠٠ كم.

– من أسوان طريق يبلغ طوله ٢٩٠ كم مرصوف، منه ٤٠ كم فقط من ناحية أسوان و٣٠ كم من ناحية الشلاتين والباقى رمال ناعمة.

– طريق برنيس الشلاتين ١١٢كم.

* * *

أما عن تجربتى الشخصية فى الشلاتين، فقد بدأت فى أوائل عام ١٩٩٨ عندما عرض علىّ مدير المركز فى ذلك الوقت الدكتور شوقى عبد القوى عثمان حبيب أن أكون إحدى عضوات البعثة التى سيقوم بها المركز، ولقد أصابنى القلق، بل أكثر من ذلك، فقد تملكنى الرعب مما يترامى إلى أسماعنا عن تلك الأماكن من أنها مناطق نائية وتنتشر بها الأوبئة وترعى فيها ثعابين الطريش والعقارب، وأخذت أطرح فكرة البعثة على المقربين فانهالت علىّ المحاذير وقوبلت بالرفض الشديد، حيث يجب أن أتحصن بتطعيمات الصفراء والملاريا وغيرها من الأوبئة غير المعروفة.

وبما أن الدكتور شوقى لا ييأس أبداً من تحقيق هدفه فكان يعرض علينا جميعًا من آنٍ إلى آخر فكرة السفر،

وبدأت أسأل بجدية عن ثقافة المكان، وانقسمت الآراء، فبعضها يحذر وأخرى تدفعك إلى خوض التجربة ومنهم زوجى الذى يميل إلى اكتشاف الجديد دائمًا والذى تفرضه عليه طبيعة عمله كمعمارى.

واطمأننت إلى ذلك التشجيع، وبدأت أجهز نفسى لخوض التجربة وسبر أغوار المجهول، وكنا من السيدات ثلاث، الدكتورة سوزان السعيد الأستاذة بالمعهد العالى للفنون الشعبية، والسيدة جمالات غويبة رئيس قسم الموسيقى بالمركز والتى آثرت أن نكون معًا فى أى مكان، وتتمتع الزميلة جمالات بروح الأم الحنون، والأخت والصديقة والتى اعتدت أن تكون معى دائمًا هى والدكتورة سوزان فى أى عمل ميدانى لما تتمتعان به من روح التعاون والجدية، ومن الزملاء كان بالطبع الدكتور شوقى حبيب رئيس البعثة وهو من المعروفين فى العمل الميدانى لكل من عمل معه، فهو لا يبخل بالمعلومات وبالتجارب الميدانية لكل من يعمل معه، بالإضافة إلى ما يضفيه من روح المرح على المكان سواء للزملاء أو الرواة، كذلك الأستاذ حسن صالح رئيس قسم الموسيقى الأسبق بالمركز فهو أخ عزيز ويشع روح الطمأنينة والأمان لباقى الزملاء، وكذلك الدكتور مجدى أبو زيد الذى يحتوى المجموعة وكأنه مسئول عنهم فى الطريق وفى مكان العمل، ويسارع بالمساعدة قبل أن تطلب منه، وكان معنا أيضًا الدكتور سميح شعلان الذى يتمتع بروح الأخ المصرى الأصيل، وكانت المجموعة متآلفة متحابة متعاونة متفقة على أن تعود من البعثة بعمل إيجابى يستحق عناء السفر.

الطريق:

بدأت البعثة من مدينة القاهرة فى الثامن عشر من مارس عام ١٩٩٨ فى العاشرة مساءً، حيث بدأ الأوتوبيس يتحرك من موقف الترجمان، وسرعان ما دخلنا طريق البحر الأحمر، وكان الطريق مظلماً لا ترى سوى ثلاثة أمتار يكشفها نور السيارة ويسلط الضوء على ما يعبر الطريق أمام عجلات العربة من فئران الجبال والثعابين والذئاب، وربما كانت تصرعها العجلات، ومع آذان الفجر توقفت العربة فى الغردقة لتغيير السائق ليكمل بنا الطريق إلى الشلاتين، وعند توسط الشمس فى السماء كنا قد وصلنا إلى رأس علم، وكأن الستار أزيح عن زرقة السماء والمياه والجبال الملونة وقوافل الجمال الشاردة التى تسير بحذاء الشاطئ، وبدأ يأثرنا المكان ويزداد بنا الشوق إلى الشلاتين.

وفى الثالثة ظهراً، توقفت العربة فى سوق الشلاتين ونزلنا مسرعين أنا والزميلة جمالات فى حذر شديد لنتفقد المكان، وإذا بمجتمع من الرجال تغيب عنهم المرأة، والسوق مسقوف بقطع من القماش وبضاعات متناثرة يحرس كل جزء منها رجل أسمر نحيف، وارتسمت على وجوههم الدهشة وكأننا هبطنا عليهم من كوكب آخر.

وتفوح من السوق رائحة القرنفل والجنزبيل واللبان، رائحة خلابة تؤثرك بفطرية المكان، فبدا وكأن إنسان المكان لم يعتد الغرباء، قلق يدفعك إلى الإشفاق عليهم، وتجولنا جولة سريعة يدفعنا فيها الفضول ولكن يوقفنا القلق من التجربة؛ فآثرنا العودة تحسباً لعدم دراسة المكان وإذا بنا نجد الزملاء يبحثون عنا فى قلق كاد أن يتحول إلى مشادة.

توجهنا بعدها إلى السيد اللواء رئيس مدينة الشلاتين السيد أبو الفتوح الذى استقبلنا بترحاب شديد، وأزال عنا بعض المجهول، وكنا نطوق إلى السكن حتى ننفض آثار الرحلة الطويلة التى استغرقت حوالى ١٥ ساعة، وإذا به يأمر بأن تصحبنا سيارة لمطعم فى السوق لتناول الغذاء قبل السكن. والمطعم ينقسم إلى حجرات بها مناضد أرضية مثل الطبلية ولكنها طويلة، وجلسنا على الأرض على حصير حول المنضدة، وأخذت الأيادى السمراء تضع أطباق الطعام، وعلى وجوههم ابتسامة خفيفة توشك أن تختفى.

وانتقلنا إلى السكن بعد أن سارت بنا السيارة لمدة ١٠ دقائق، وإذا بهم يشيرون إلى مبنى بعيد ضئيل فى وسط مساحات شاسعة من الرمال، وقالوا لنا هذا هو السكن، ولولا أننا كنا مجموعة كبيرة من الزملاء ما كنا وافقنا على المبيت فى هذا المكان الموحش، ولما اقتربنا وجدنا ڤيلاتين مقسومتين: جزء للرجال وآخر للنساء يفصل بينهما جدار.

وغابت الشمس وأصبح المنظر ليلاً فى الخارج مخيفًا خاصةً أننا لا نعلم شيئًا عن المكان، وخرجت المجموعة مستعينة ببطاريات لحضور إحدى احتفاليات الزفاف، التى تستمر فى الشلاتين لمدة سبعة أيام، ولكنى تخلفت عنهم لألم شديد فى رقبتى من طول المسافة، وبعد أن انصرفوا ندمت على تخلفى عنهم بسبب وحشة المكان، ولم تتكرر، وبدأ العمل فى اليوم التالى فى السابعة صباحًا لنذهب إلى الاحتفالية، محملين بأجهزة التصوير والتسجيل، واتجهنا أنا وزميلاتى نحو منزل العروس، وتجمعت صديقاتها وأقاربها وكأنهن وقعن على صيدٍ ثمين، ولكن استقبلتنا النساء بفتور

شديد، وخرجنا شبه مطرودين مما أبكانى كثيراً، ولكننا رأينا العروس فكانت طفلة فى الثالثة عشرة من عمرها، ترتسم علامات الخوف والوجوم على وجهها وسط زغاريد النساء مما جعلنا نشفق عليها.

وخرجت لنا سيدة ترتدى الباراشيد، وهو الثوب الذى ترتديه المرأة فى المثلث حلايب، كما تضع هذه السيدة حلى من الذهب حول رقبتها، وأخذتنا إلى بيتها المجاور لبيت العروس، وطمأنتنا وأخذت تسرد علينا جزءاً من عادات هذا المجتمع المغلق، وبدا لنا أن باب العمل الميدانى انفتح بعد أن ظننا أنه درب من المستحيل، وسمحت لنا بتصوير ثوبها وحليها وأخبرتنا أنها عضوة فى فرقة شلاتين الشعبية، التى كونها قصر ثقافة الشلاتين، ولذلك كانت متفتحة تتكلم مع الغرباء دون حذر، ولقد ساعدتنا كثيراً.

انفتاح ميدان البحث:

فى اليوم التالى زارتنا فى الاستراحة فى الصباح الباكر السيدة إحسان عبد المنعم، وتعمل بالعلاقات العامة فى المجلس المحلى لمدينة الشلاتين، وهى إنسانة تتميز بالجمال فى الشكل والروح، جريئة ودودة ذات شخصية مهيمنة، لها معارف كثيرون، تعرف جميع القبائل وتجيد اللغة البجاوية والعربية والإنجليزية، لها خمسة أطفال وترعى أمها وأختها التى تتعلم بأحد المعاهد فى الشلاتين، ورافقتنا وساعدتنا على فتح مغاليق هذا المجتمع الغامض.

وتوجهت بنا السيدة إحسان إلى مكان ساحر فأحسست وكأننا اقتحمنا أحد العصور القديمة فى القرون الوسطى، كصور الحملة الفرنسية فى مكان تجمع التجار وهم يتحاورون، وهو مكان مبنى من عيدان الخوص، مسقوف بعيدان نباتية لتخترق أشعة الشمس بعض فراغاتها لتلقى بقعًا من الضوء لتضىء المكان على استحياء، وتفوح رائحة البخور من العود واللبان لتنقلنا إلى عالم غريب، ولكنه محبب إلى النفس، وقد تجمع فى أركان المكان مجموعات من الرجال بعضهم يضع عمامة بيضاء وآخرين يضعون الخلال، يرتدون جلابيب بيضاء وسراويل وستر زرقاء أو سوداء تنفرج شفاههم عن أسنان بيضاء. وما إن دخلنا حتى عم الصمت المكان واتجهت إلينا أنظار الحاضرين وعلى وجوههم ابتسامة ودود ولكنها حذرة، وطلبوا لنا الجبنة، إنه مقهى «سيدنا»، اسم يشعرك بالولاء، إنه مكان يجبرك على الصمت والتأمل، وأوحى إلى الصمت برسم السيدة إحسان المصاحبة لنا، فأخرجت قلمى وأخذت أرسم فى هدوء حتى انتهيت منها، وما إن رأتها حتى أخذت تعرضها على الحاضرين الذين تجمعوا حولى ليروا كيف أن القلم والورقة يمكن أن يظهرا صورة أحدهم، وبدءوا يطلبون منى رسم صور لهم واخترت الأشكال المتميزة منهم، وبالفعل بدءوا يتوددون إلينا وبدأت صداقات جميلة بيننا وبين رواد السوق الذين ينتظرون حضورنا فى الصباح من بشارية، وأخذوا يسرون إلىّ ببعض من أسرار المكان. وفى نهاية كل يوم، تتبلور لدىّ أجزاء جديدة من المجتمع، مما أتاح لى فرصة البحث فى الرموز التى تجلت فى الملامح العامة من حلى النساء والزى والعادات والمعتقدات التى تشكل إبداعاتهم التشكيلية.

وتتلخص تلك الملامح فى النقاط التالية:

الملمح الأول:

وراء إنسان الشلاتين عوالم أخرى بعيدة ومتعددة تدفعه دفعًا إلى سلوكياته وتتحكم فى إبداعاته، وراؤه الخوف من المجهول ودبيب الظلام المباغت فتحصن بتمائم و أحجبة وتعاويذ كما حصن أطفاله وبيته وجماله.

الملمح الثانى:

الجميع فى الشلاتين وفى مثلث حلايب يحملون التراث كما يحمل السلاح، فهم أقوياء بما يحملون ويؤمنون، يسيرون فى أمان وطمأنينة برموزهم التى تدفع عنهم الأذى، وهم بالنجم يهتدون ويحفظون أسراره، وهم بالرمز يؤمنون ومن المجهول يخافون فيتحصنون.

فهناك فى شلاتين، بين جبال البحر الأحمر ومياهها، تحيط الجبال والمياه فى أقصى الجنوب بعالم من البشر، إذا رأيتهم لأحسست وكأن الزمان عاد بك الى القرن الثامن عشر لتدب الحياة فى الصور التى سجلتها الحملة الفرنسية وبدت وكأنها نافذة تطل منها على عصر توقف عنده الزمان، بشر لم تلوثهم المدنية بعد. إن قوافل الجمال تغدو فى كل مكان يقودها فتى أسمر نحيف تتكسر جفونه من وهج الشمس الحارقة، وتنفرج شفتاه عن ابتسامة عفوية مضيئة، وقد علت رأسه هالة من الشعر الأسود الكثيف، وقد انغرس فيه الخلال، وحد وسطه حزام جعل جلبابه ينحسر

عن سروال واسع يضيق عند قدم دقيق. إنه مكان يجذبك فيه السحر والغموض والصمت، ويدفعك إلى الخوض فيه لاكتشافه وفك رموزه وطلاسمه، إن أهم ما يتملكك هناك هو الانبهار بكل ما يقع عليه نظرك، حياتهم الرعى والتجارة ولغتهم الروطان أو اللغة البجاوية.

إن سمات المكان والإنسان فى شلاتين لها خصوصيتها الشديدة وهذا ما سنعرضه من خلال هذه الدراسة التحليلية(٣).

فلو بدأنا بالرجل فى شلاتين سنجد أن سماته العامة فطرية وهيئته تدل على انصهاره بالبيئة وكأنه وليدها، فعلمته البيئة كيف يتحايل على صعوبات المكان ويتعايش معها وكيف يستمد منها الحماية.

الرأس:

إن رأس الرجل فى شلاتين من أكبر الدلائل التى تشير إلى انصهاره بالبيئة، فلو أجلنا النظر إلى المكان للاحظنا أن هناك نوعًا من الأشجار ينبت فى أصل المكان يسمى شجرة السنط أو السمرة؛ حيث الشمس المحرقة والحرارة العالية، وهذه الشجرة تحتوى الإنسان والحيوان فعندما تسقط عليها حبات المطر تجعلها مزدهرة وارفة رامية ظلالها على المكان ليحتمى تحتها الإنسان، وتأكل من أعلاها الجمال، وتأكل من أسفلها الأغنام، فانطبع هذا الإحساس على الرجل ليطلق شعره بمثابة هالة حول الرأس مكونًا حاجزًا بينه وبين الشمس مستوحيًا شكل الشجرة التى تظله.

ويدهن الرجل أيضًا فروة رأسه بالودك، وهو دهن الغنم المأخوذ من الأجناب والبطن ويطهى على النار حتى يصير سائلاً خفيفًا، ويضيف إليه بعض الأعشاب العطرية مثل الصندل والمحلبية والشاف، وهو نوع من العطارة له رائحة ذكية مكونًا بذلك عازلاً آخر للشمس فهو يستخدم معطيات البيئة ليحتمى من قسوتها.

زينة الرأس:

ويستخدم الرجل فى شلاتين الخلال، وهو نوع من الأمشاط الخشبية التى ينحتها شباب البشارية فى الجبال بآلة حادة مثل الخنجر أو نوع من السكاكين من نوع من الأشجار يطلقون عليه اسم «آرو» فى الجبال ثم يحفر عليه بعض النقوش التى تضفى عليه ثراءً وجمالاً، حتى إنها أصبحت قطعة تشكيلية متزنة، ومن هذه الرسوم المثلثات التى تعكس شكل الجبال التى تحجب عنه الأفق فلا يرى غيرها، فهى تمثل له الجدار الآمن الذى يحميه من غزوات العدو، والأهلة رمزًا إلى الهلال الذى يهتدى به فى رحلاته التى يقوم بها لتجارة الجمال. ومن الرسوم أيضًا وحدة استدعاها من التراث وما زالت تسكن وجدانه وهى وحدة تمثل أبو زيد الهلالى، ولكنه يمتطى الجمل بدلاً من الفرس تأثرًا ببيئته التى تقوم على تجارة الجمال، وهو يرسم شكل العريس داخلاً احتفالية الزواج ممتطيًا الجمل وفى كامل زينته.

ونظرًا لكثافة شعر الرجل؛ فالخلال أسنانها طويلة حتى تصل إلى فروة الرأس للتمكن من حكها من حين إلى آخر. إن الحاجة توجد الوسيلة، ومن ثم تتحكم فى الإبداع التشكيلى.

الرقبة:

ويعلق الرجل فى رقبته مجموعة أحجبة مربعة الشكل لتحميه من الأرواح الشريرة والجان والعالم الميتافيزيقى الذى يهدده دائمًا فى رزقه وبيته وأسرته، والحجاب يقوم بكتابته «الفجير» و هو رجل القرآن والخلوة، والحجاب مكتوب عليه بعض الآيات وبعض الحروف والأعداد التى لها تأثيرات سحرية، ويطلقون عليه اسم كتاب.

وهناك أيضًا أحجبة للتخفى من الثعابين وأخرى للعقارب، ويثبت الحجاب على الذراع والساق أو يعلق فى الرقبة، وأحيانًا يكون غلاف الحجاب من الرصاص إمعانًا فى درء الشر، ويربط بواسطة شريط مبروم من جلد الماعز.

ويكتب الفجير الكتاب أو الحجاب بمداد من شجر الأهليلج، وهى تنبت فى الهند والصين وكابول وثمارها كحبات الصنوبر، أما القلم فهو من البوص.

الأصابع:

ويحرص الرجل فى شلاتين على التختم بخاتم سليمان، وهذا الخاتم من الموروثات السليمانية، ولقد أشار إليها السيوطى بأن العهود السليمانية تصلح فى الشفاء من الأمراض وإدخال الطمأنينة إلى النفوس، وتعمل على قضاء الحاجات، وهو خاتم مربع الشكل من الفضة عليه نقوش من الأرقام تشكل فى مجموعها رقم «١٥»، وخاتم سليمان كان فى الأصل ذو نجمة سداسية الشكل، أما هذا الخاتم المربع الشكل كان فى الأصل خاتمًا هرميًا، وكان لآدم عليه

السلام وعدده «١٥» بحساب الجمل ثم آل هذا الخاتم إلى آصف بن برخياء وزير سليمان، ويذكر الموروث الشعبى أن آخر من ملك هذا الخاتم هو الإمام الغزالى الذى قام بتربيعه ليتحول إلى مربع سحرى أو وفق، ولكنه يسمى فى شلاتين بخاتم سليمان، وهذا يستدعى حكاية «أم الصبيان» التى عصت سليمان وكانت من صفاتها هدم الدور والقصور وتقلقل الرزق ليلاً ونهاراً، وتعقر النساء وتدق عظام الأطفال؛ لذا أخذ عليها سليمان العهد بألا تقرب حامل كتابه بعد أن عذبها سيدنا جبريل عليه السلام، وزاد فى عذابها سليمان حتى نطقت بالعهود السبعة بألا تقرب من يحمل كتاب سليمان الذى يحمل الاسم الأعظم(٤). وهكذا يثبت لنا ذلك الخاتم المربع الصغير أن وراءه أبعاداً تاريخية عاشت فى الوجدان حتى يومنا هذا، وهذا الخاتم الحامل للرقم «١٥» يشير إلى كوكب زحل، ويتردد أن له تأثيراً فى النفوس والأجسام، وكذلك من خواص زحل الجلب والجمع والجبر، فكل حرف من حروفه يبدأ بحرف الجيم، وهى من الأعداد المتحابة، أعداداً زائدة أو ناقصة ولكن مجموعها واحد.

وسائل الدفاع عن النفس

العصـــا:

ولم ينته بعد عالم الرجل فى شلاتين، فمن الظواهر اللافتة للنظر حقا هناك أنه ما من ذكر إلا ويحمل فى يده عصا هى من مستلزمات الرجل هناك والطفل والشيخ، ولكن لكل منهم وظيفة، فالطفل يحمل عصا مستقيمة للدفاع عن النفس، والصبى عصاه هلالية الشكل لصيد الغزلان والأرانب، أما من سن الأربعين فالعصا مائلة من أحد طرفيها وتسمى الحدّاثة فهى فى يده فى مجالس الرجال، وما أكثرها فى شلاتين لفض المنازعات بين القبائل يشرح بها وجهة نظره بالرسم بها على الأرض(٥).

ولعل هذا يذكرنا بعصا موسى عليه السلام لما سأله الله عز وجل: «ما تلك بيمينك يا موسى قال هى عصاى أتوكأ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآرب أخرى»، صدق الله العظيم. ولعصا موسى فى الموروث القولى الكثير من الأساطير والحكايات الراسخة فى الوجدان مثل شق البحر وتحولها إلى ثعبان عظيم أسجد السحرة أمام موسى عليه السلام، خاصة وأن هذه القبائل المنحدرة عن البجاوية التى عاصرت الفراعنة تختزن فى ذاكرتها رموز عصر فرعون وموسى عليه السلام.

ولو أمعنا النظر فى قول الدميرى فى حياة الحيوان الكبرى، حيث أشار إلى أن ابن عباس ذكر المآرب الأخرى التى نجدها تتشابه كثيراً مع مآرب العصا للرجل فى شلاتين؛ فهو يحمل عليها طعامه وسقاءه، وهى تحدثه، وهى فى شلاتين تسمى الحدّاثة، وتدفع عنه، وتهديه إلى الطريق إذا ضله، وغيرها بالنسبة للنبى موسى مثل أنه إذا اشتهى ثمرة يدقها فى الأرض فتنبت وتورق وتثمر وإذا رفعها اختفت(٦).

الخنجـــر:

والخنجر فى شلاتين له عدة أشكال، ويبدأ الفتى فى حمله منذ احتفالية الزواج، لذا فهو يحرص على شراء خنجر من الفضة يكلفه حوالى خمسمائة جنيه؛ لأنه من أحد مكملات الزينة للعريس، وهى علامة لعبوره مرحلة الفتيان إلى مرحلة النضوج والزواج. كما أنه علامة على الشجاعة والإقدام.

اعتاد الرجل أيضاً فى شلاتين على اقتناء السيف الذى كان يستخدمه أساساً فى الدفاع عن النفس أثناء الرعى فى الجبال ضد النمور والأسود التى قد تهاجمه أو ثعبان الطريش الفتاك.

ولكنه عندما نزل إلى السهل استخدمه فى أداء رقصة السيف ممسكاً بيده الدرقة؛ وهى عبارة عن درع من جلد الفيل تجلب من السودان، وهى من أدوات الحروب، ورقصة السيف والدرقة تؤدى فى الأفراح والأعياد حيث يضرب الرجال الأرض بأقدامهم بعنف محدثين جلبة عظيمة يتحدون بها صمت المكان وحصار الجبال ، وكذلك ليؤكدوا رجولتهم وقوتهم.

كذلك هناك رقصة الكرباج bibop، حيث يلهبون جلودهم بالسوط حتى تدمى لإظهار الجلد وقوة الاحتمال خاصةً أمام العروس.

* * *

وفى الاختلاف النوعى تختلف أيضًا المعتقدات، إن المرأة فى شلاتين تبدو لنا مقهورة، مجبورة، تنحصر حياتها بين اهتمامها بزوجها ورعايتها لأطفالها وتربية عنزاتها، وهى لا تخرج من بيتها إلا لزيارة جيرانها وأقاربها المجاورين لها، أما إذا كانوا بعيدين فهى تكون فى صحبة رجلها.

والمرأة هناك رقيقة، تتمتع بفطرية طفولية مجردة من خبرات الحياة إلا فيما يخص أمورها الشخصية، التى تبدأ فى معرفتها بعد الزواج؛ لأن الفتاة تتزوج فى سن الثالثة عشرة من عمرها، فللمرأة عالمها الخاص وإبداعاتها المتميزة

التى ترتبط بالكثير من المعتقدات الضاربة بجذورها فى أعماق التاريخ .

حلى المرأة فى شلاتين

هذه الحلى خاصة كلها بالمرأة المتزوجة، تبدأ فى وضعها من احتفالية الزواج وهى بمثابة علامات للمرأة المتزوجة، بينما تضع الفتيات بعض الأساور البلاستيك الملونة فقط، وأذناها مثقوبة يمر خلال ثقب الأذن خيط حتى لا ينسد حتى تتزوج فتبدأ فى لبس الحلى الذهبية، ولا تضفر شعرها وإنما تتركه سائباً حول رأسها.

حـــلى الرأس:

المروادة:

وهى أعلى ما فى رأس المرأة، وهى تتوسط أعلى الجبهة، وهى عبارة عن حلقة من الذهب تضىء وجه المرأة السمراء فيصبح وجهها مشرقًا كما يصورها الرجل هناك، وفكرة المروادة مستوحاة من قرص الشمس؛ فهذه القبائل تمتد جذورها إلى قبائل البجة التى كانت تدين بعبادة إله الشمس، ويولونه الاحترام والتقديس. ولعل هذا ما يفسر تحريم مكوث المرأة مع زوجها عند حلول الشمس؛ فالعروس فى شلاتين تعود إلى أهلها قبل الشروق، وتعود إليه بعد الغروب لمدة أربعين يومًا، فبالرغم من اعتناق العبابدة والبشارية الدين الإسلامى إلا أن رسوخ المعتقد ما زال قائماً حتى يومنا هذا (٧) .

الحبشية أو السعفة:

وهى حلية من الذهب الخالص عرضها أربعة سنتيمترات، تلف حول عنق المرأة، وتتوسطها حبات الأونكس، فالذهب من المعادن التى لها قدسيتها الخاصة؛ لأنه فى الديانات القديمة كان هناك تصور أن الذهب هو ماء الإله «رع» الواهب للحياة، ويضاف إليه الأونكس ويطلقون عليه فى شلاتين اسم سوميت، ويؤتى به من الحبشة واليمن، وقد وصفه داود الأنطاكى بأنه إذا وضع بجانب المرأة النفساء دفع عنها الأذى وخفف أوجاعها(٨)، كما أن له فاعلية خاصة فى ختم الجروح وقطع نفث الدم، كما أن فكرة تجميل الرقبة بلفها بالسعفة أو الحبشية تستدعى شكل القلادات الفرعونية التى كانت تضعها ملكات الفراعنة.

حـــلى الأنف:

الخـــزام: وهو حلقة مستديرة من الذهب تقوم المرأة بتجميعها بنفسها بشراء الحلقة الذهبية، وتضيف إليه ما تحتاجه من الأحجار سواء كان من السوميت أو العقيق أو الكهرمان.

والخزام منتشر بين قبائل الكنوز فى النوبة، وقد أشار بوركهارت إلى استخدام السودانيات خزام الأنف كما تفعل فتيات الدلينج بجبال النوبة والسودان(٩) .

كما أشار المؤرخ فلافيوس جوزيف أن كتاب سليمان الملىء بالرقى والتعاويذ كان فى حوزة يهودى يدعى عازار، الذى استطاع أن يبرئ أشخاصًا مستهم الجن فى حضرة الإمبراطور فباستيان بوضع حلقات فى أنوفهم عليها رسوم خاصة وضعها سليمان بنفسه لهذا الغرض(١٠) .

الزمـــام: وهو نوع آخر من حلى الأنف تضعها المرأة المتزوجة فى شلاتين وعليه بعض الرسوم التى تحمل فى مضمونها الكثير من الرموز الموروثة؛ مثل الأهلة وحبات الشعير والدوائر التى ترمز للشمس المعبود القديم.

حـــلى القدم:

وهى الخلاخيل، ولكل قبيلة من القبائل شكل خاص بها، أما الذى يخص قبائل العبابدة والبشارية فهو من معدن الفضة هلالى الشكل، ولقد كانوا يعتقدون قديماً أن عدم لبس الخلخال يكون سببًا فى الإصابة بالأمراض، خاصة ألم الساقين(١١)، وذلك لتقديسهم أيضًا لمعدن الفضة الذى كان يُشبه بضوء القمر، وكان من المعبودات القديمة والتى تركت آثارها على المكان، وهذا يظهر جليًا عند قبائل العبابدة والبشارية التى تسكن دراو والنوبة.

تجمل المرأة فى شلاتين:

من أهم ما تتجمل به المرأة فى شلاتين الشلوخ، وتقوم بعمله امرأة مسنة ذات خبرات، وهى تقوم بتشريط خدى المرأة بموسى حادة على شكل خطوط رأسية وهى وحدة خاصة بالعبابدة والبشارية، فيحدث جروحًا غائرة تملؤها المرأة بالدلال أو الكحل، ويصبح جرحاً يحتاج إلى بعض من الوقت ليشفى، وتتخفى المرأة من زوجها ومن الناس بتغطية وجهها حتى لا يرى زوجها ما يكرهه، وتختبئ من الناس، حتى لا ينظر أحد إلى الشلوخ فيفسد، فعلى حد قولها إنه يكون كالخميرة إذا نظر فيها أحد هبطت وفسدت، لذا يجب أن يغطى الوجه كما تغطى الخميرة.

وللشلوخ أشكال متعددة فى قبائل أخرى فى الجنوب، وهناك بجوار العين، ولكنه ليس للزينة، ولكنه للعلاج من الصداع أو ضعف البصر، وهو موجود فى بيئات متعددة؛ إذ إنه يشبه الحجامة التى تمتد حتى الحدود الليبية فى واحة الجارة، ويقوم بهذا العمل شيخ القبيلة.

كذلك نجد المرأة توشم شفتها السفلى فتدق بالإبر حتى تنزف ثم تملأها أيضاً بالكحل وعندما تشفى تصبح الشفة لونها أزرق، وهو من مقاييس الجمال التى يحبها الرجل فى زوجته فى الجنوب.

الأحـــجبة:

وتعلق المرأة فى شلاتين عدداً كبيراً من الأحجبة لجلب الرزق، وهناك حجاب العقرب، ويحتوى بداخله على حجر العقرب، وهو حجر يجلب من قاع البحر الأحمر من شأنه إبعاد العقارب أو شل حركتها فلا تلدغها، حتى إن إحدى السيدات حكت أن العقرب زحف على ساقها دون أن يلدغها لحملها ذلك الحجر وتمكنت من قتله.

أحجبـــة الحيوان:

من الشائع هناك أيضاً وضع حجاب فى رقبة الجمل حتى تحميه من العين الحاسدة، وحجاب الجمل به تعاويذ وآيات قرآنية يكتبها أيضاً «الفجير» نفسه الذى يكتب للإنسان؛ فالجمل هناك هو رأس مال الإنسان حتى إننا نشعر بأنه أغلى عند الرجل من أهله.

وهناك معتقد يدور حول النوق؛ فكثيراً ما نرى قازانات فى السوق يباع منها لبن النوق، وهو لا يغلى ولا يسخن على النار وإلا يفسد، والمعتقد السائد هناك أنه يجب أن يسقى التوءم من هذا اللبن حتى لا يتحولا إلى قطط ليلاً، هذه القطط يمكن أن يؤذيها أحد أثناء سيرها فى الليل، ولبن الجمال يجعلها قوية فى قوة الجمل لا يؤذيها أحد «حتى يلج الجمل فى سم الخياط» وعدم شربهم اللبن تهيم أرواحهم ليلاً ويبقوا جثة هامدة طوال الليل. وهو لبن ثقيل لا يتحمل شربه من لم يعتد عليه.

الجبنـــــة:

وأجمل ما فى شلاتين رائحة البخور التى تجدها أينما ذهبت، والوجوه الودودة التى تدعوك لتناول الجبنة. إن البخور الطيب من اللبان والصندل وتناول الجبنة متلازمان، والجبنة تستغرق وقتاً طويلاً لإعدادها، ما بين تحميص البن ودقه وملء الآنية الفخارية بالبن والحبهان والقرنفل مع الماء الساخن وغليها على الفحم، ثم صبها فى الفناجين الصغيرة، ولا يمكنك أن تنصرف إلا بعد تناولك ثلاثة فناجين على الأقل، وقد سألنى أحدهم إذا كنا نتناول القهوة فى مصر؟ فأجبت بأننا نتناول القهوة التركى؛ فكان تعليقه أنها سريعة وتنتهى بسرعة ولا تسمح للزوج بأن يجلس مع زوجته مدة طويلة، فالجبنة تطيل مدة السمر والمؤانسة عندهم؛ لذا فهى مشروبهم الأساسى الذى يؤكد ولعهم بالسمر، كما أن رائحة البخور تبارك السمر؛ لأنها تمنع دخول الجان والأرواح الخبيثة إلى المكان فتفسد تجمعاتهم الودودة.

إن وراءهم عالم خفى يشكل حياتهم ويصبغها بصبغة المكان، عالم ساحر، يتميز بالغموض إنهم بشر تحكمهم العفوية، ودستورهم الفطرة، إنهم البشر فى شلاتين.

الهوامش:

(١) بعثة مثلث حلايب، مدينة الشلاتين، عام ٢٠٠٠.
(٢) بعثة مثلث حلايب فى عام ٢٠٠٠، مركز دراسات الفنون الشعبية.
(٣) سونيا ولى الدين، بعثة شلاتين وأبو رماد، مارس ١٩٩٨.
(٤) د. سليمان محمود حسن، **الرموز التشكيلية فى السحر الشعبى**، ص ١٥٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ت.
(٥) كمال الدين محمد بن موسى الدميرى، **حياة الحيوان الكبرى**، ص١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩.
(٦) **المرجع السابق**، ص١٣.
(٧) نادية بدوى، **أسرار الحياة فى جبال البحر الأحمر**، ص٤٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
(٨) أحمد التيفاشى، **أزهار الأفكار فى جواهر الأحجار**.
(٩) د. على زين العابدين، **حلى النوبة**.
(١٠) أحمد الشنتناوى، **فنون السحر**، دار المعارف.
(١١) د. نادية بدوى، **أسرار الحياة فى جبال البحر الأحمر**، ص١٠٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

عالم رباب نمر

مقابلة أجراها: **حسن سرور**

الفنانة رباب نمر هدوء وبساطة العارفين، وصوفية أصحاب المواهب المتحققين باختياراتهم. كلام قليل وعبارة عميقة غير يقينية وأحياناً مرتبكة. شعور بأن لكل مفردة معانى كثيرة وأهمية كبيرة. تتحدث بطريقة المشاركة فى الرأى وكأنها تقول: «لقد قمت بعملى» وعلى الآخرين القيام بأعمالهم، فالحركة الفنية تفتقر إلى حركة نقدية قوية متابعة تصل الفنانين بالمجتمع وتحيطه بأهمية الفنون التشكيلية فى الحياة، وتمكن أفراده من الاستجابة مع هذه التجارب، على الرغم من أننا فى مجتمع يثبت تاريخه أنه من أعظم مجتمعات العالم حضارياً وجمالياً. تنصت رباب نمر وكأنها ترغب فى «الصمت» وترى فيه دنيا جديرة بأن تعاش، بساطتها مهارة تساوى مهارة وضع النقطة بجوار الأخرى بالقلم الريبدو عشقها فى تنفيذ تكويناتها وبناء أعمالها الفنية فى صبر وإناة. تتكلم بالطريقة نفسها؛ طريقة النسج والتطريز والدنتيلا، فتشعر معها بأهمية الصدق والإخلاص فى العمل والسماحة ومحبة الآخرين. شحنات انفعالية دراميـة تنقلها من عالم دراما البشر إلى داخل اللوحة وعناصرها، تتحاور أفكاراً أو أشكالاً، أبيض وأسود وألواناً، وبناءً وتركيباً، كل هذه المكونات تتفاعل لتحدث حواراً بصرياً يعتمد على قدرة المتلقى وخبرته، وهى زاهدة ترى أولاً وأخيراً إنجاز الأعمال وإقامة المعرض تلو الآخر وتفعيل الحركة الفنية بالمشاركة والعطاء. وقد قدم معرضها «أبيض وأسود» ٢٠٠٠ كوكبة من النقاد والمثقفين اعترافاً بتجربتها وخصوصية عالمها: حسين بيكار ومصطفى الرزاز ومحمد حمزة وصالح مرسى ونعيم عطية، وغيرهم.

«الصمت» هو الرغبة فى حياة أفضل... عبارة من كتالوج رباب نمر ٢٠٠٠ ماذا تعنى بالضبط...

من يشاهد أعمالى لابد أن يتساءل عن هذه التجربة الخاصة؛ لأن أى فنان تشكيلى له تجربته الخاصة وعالمه الخاص، يتساءل عن العالم الذى يسيطر على هذه التجربة ويحتويها، كيف يتكون البناء الفنى ويصاغ؟ وما العناصر التى تحتويه. الإنسان عندى هو العنصر الأساسى فى عملى، وأحياناً تشترك معه عناصر أخرى، لا أفرق بينها وبين أى عنصر إنسانى فى اللوحة. تأخذ الأهمية نفسها فى التعبير والشحنة الفنية. عالمى بما يحويه من عناصر ساكنة أو متحركة تعبيراته دائماً داخلية، وهو منفصل عن الموضوع الخارجى تماماً. دائماً ما تكون عناصره استبطانية. هذا المعنى الوجودى فى أعمالى يكمن فى العلاقة الحوارية القائمة بين الذات والعمل الفنى من ناحية، والعلاقة بين

عناصر العمل الداخلية والمشاهد واللوحة من ناحية أخرى. الشكل الإنسانى يتحرك ويتفاعل للتعبير عن مضمون خفى لا يجوز ترجمته أو تفسير دوافعه خارج كيان العمل ذاته، والمشاهدة السريعة لأعمالى تعطى انطباعاً بالتكرار؛ لأن نوعية عملى تحتم على المشاهد رؤية العمل مرات متعددة كى يتكشف الصياغات التى أنفرد بها فى تكوينات مختلفة.

وعند مشاهدة أعمالى نجد أغلبها يؤكد لغة حديث الإنسان الداخلى، حديثه يعطى لصمته نوعاً من الاحتجاج على هذه الحياة بطريقة ما.. هنا يكون الصمت هو الرفض لهذه الحياة رغبة فى حياة أفضل.

ما هى العناصر الأخرى داخل التكوين الفنى

عناصرى كلها الإنسان، الإنسان من الجنب، الإنسان من فوق.. تكوينات من الإنسان، بعد ذلك هناك عناصر أخرى، تبدو إنساناً بمعنى من المعانى.. عناصر حية كالإنسان والحيوان والطير والأسماك، وغير الحية ولكنها خرافية ومركبة، حيوانات شرسة أو ذات فراء مخيف أو صاحبة أظافر أو عضلات مفتولة، قط هائل، دجاج عملاق، فأر مستطيل، كائنات وزواحف، الثعبان، الخرتيت، غربان الشؤم ونوارس البحر. العصافير التى تقف فى الأماكن ثم تنصرف. تلك الوحوش والأشكال الرمزية غير مثيرة للفزع. هى حيوانات غريبة ومختلفة وقبيحة حاولت أن أصنع بها بصمة رباب نمر. الأهلة والنجوم والأوانى والأثاث القديم وأوراق وفروع الأشجار، وفروع البقدونس وورق العنب، وأوراق نباتات أخرى، وأوتاد الشواطئ... الوتد دائماً فى دنيا الصيادين. دائماً على الشاطئ، أى شاطئ. كل هذه العناصر ربما جاءت من مخزون الحكايات والحواديت والأغانى السكندرية، أو جاءت من الخيال، أو هى البحث عن بصمة، ومن الممكن أن تكون جاءت من حوار كل الشخصيات، والأشياء عندى تتحاور بالإضافة إلى لغة العيون... لغة هؤلاء الذين عاشوا الصمت والكتمان وأروع لغة يمتلكونها هى لغة العيون؛ حيث تبث الجوى وتبوح. كل هذه موضوعات التعبير الفنية، ومن الناحية التعبيرية يؤرقنى التساؤل: كيف يكون التفاعل والحوار داخل اللوحة وإيقاعها وأيضاً الحلم والخيال.

بدأت رباب نمر بأعمالها الملونة فى التصوير الزيتى، ومنذ عام ١٩٨٥ بدأت بداية جديدة فى لوحات الأبيض والأسود وتقنية جديدة... ما هى التقنية التى بدأت ١٩٨٥ واستمرت إلى الآن...

كل رسوماتى «بالتهشير» أبدأ من أية نقطة على سطح الورق. نقطة غير محددة وأنا مشحونة بشحنة قوية من مخزونى، أبدأ بخامة الحبر الصينى (الشينى) والتى أرى إمكانياتها غير المحدودة فى إعطاء درجات من الأسود، وتقنياتها باستخدام قلم الريبدو جراف بأدق (أرفع) درجة منه والذى ينتج خطوطاً دقيقة جداً، وذلك على مسطحات ورق الفبريانو الأبيض. أنسج السطح بهذه الخامة بحيث يصبح الحبر جزءاً من نسيج الورق، هذه الطريقة فى التنفيذ تحتاج إلى درجة عالية من الصبر، وقد بدأت فى تنفيذها على أحجام الورق الصغيرة ثم المتوسطة، وبعد ذلك على الأحجام الكبيرة، هذه الطريقة تحتاج إلى الوقت والجهد الكبيرين، ولكن لكل فنان طريقته وحرفيته. أنا أنسج وأنسج، وكأننى أعمل سجادة، وكأننى أطرز نقطة بجوار أخرى، فى الأول أبيض وأسود. الأسود بطبيعة الحال يؤكد مناطق الظل فى الصورة بينما الأبيض هو الضوء. ومنذ ثلاثة أعوام بدأ اللون يفرض نفسه ويسيطر تماماً معبراً عن الضوء. أصبح الأبيض لا يقوم بتحقيق القيمة الضوئية فى اللوحة وحده، بل جاء اللون ليساعدنى فى تحقيق ذلك؛ بمعنى أن تنتهى الصورة بالأبيض والأسود مكتملة تماماً من حيث البناء، ثم ينتشر اللون فوق مساحات الضوء فى الصورة، وأحياناً يتداخل إلى مساحات الظل.

وأنا مؤمنة بأهمية الحرفة فى الفن والحياة، وأرى أصحاب الحرف والمهن فنانين نتعلم من خبراتهم وتجاربهم، سواء النجار البلدى، أو أسطى الخيامية، أو الخطاط، أو الصياد، أو الفخرانى، وغيرهم من أصحاب الحرف والمهن المصرية التقليدية.

كثيراً ما تحدث النقاد عن البعد الفرعونى فى أعمالك... كيف تتصورين هذا البعد...

قد يكون مصدر هذا الأمر أن الأشخاص داخل اللوحات تعطى انطباعاً بأنها أشخاص منحوتة، فالبنيان الجسدى الراسخ والعنق العظيم يحيل إلى تماثيل قدماء المصريين الضخمة، والبعض فسر النظرة الصامتة فى العيون بأنها نظرة «أبو الهول» بالإضافة إلى الأجساد الملفوفة بأربطة تشبه أربطة التحنيط عند قدماء المصريين. وبعض الأوانى

فى لوحات الطبيعة الصامتة توحى بالثقل الهائل وكأنها قواعد تماثيل مرتفعة، ومن الوجوه ذات الشكل الهرمى التى تبرز بين العيون خطوط الأنف التى تصل إلى ما يقرب من قاعدة الهرم. والبعض رأى من الحيوانات والكائنات الإنسانية عالماً لا وجود له فعلياً، وأن هذه الأعمال ذكريات تلقائية لمسلات إنسانية ولمقابر فرعونية هاربة من الزمن. أو استخدام بعض الحيوانات كالقط والثعبان، وهى رموز لمعبودات فرعونية، وهما من الحيوانات التى ركزت عليها، وبخاصة فى مرحلة الأبيض والأسود؛ لأننى أرى أن القط لا يوجد إلا فى المناطق العامرة بالخير والمستقرة. لا يوجد قط أبداً فى الصحراء، توجد حيوانات أخرى تمثل هذه الثقافة. القط والثعبان رمزان مهمان، والفنان يأتى من تاريخه وتاريخ بلده؛ فمثلاً البعد القبطى موجود فى الطبيعة الأيقونية فى أعمالى، والبعد الإسلامى يظهر بوضوح مع فكرة «التكرار» أو التوائم، الوجوه المتكررة فى اللوحة والتى قد تصل إلى مئات... والتكرار عنصر رئيس فى الفن الإسلامى على العموم، بكل تأكيد تراث بلدى الثقافى مكون أساسى بأبعاده الإسلامية والقبطية والفرعونية...

البيئة وعلاقتها بعالم رباب نمر وبخاصة فى الإسكندرية، أثرها فى أعمالك..

كنت أعمل فى قصر ثقافة الأنفوشى وسط الصيادين بجوار حلقة السمك.. إلى الآن عندما أبدأ فى عمل فنى أبدأ السطح من مخزون حى الأنفوشى. كنت أشاهد الصيادين وحركاتهم وتفاعلاتهم والمراكب. الألوان الصريحة فى البحر وعلى الشاطئ.. هناك ضرورة لألوانهم الصريحة فى الواقع؛ لأنهم باختصار وسط البحر. كنت أشاهد صناعة المراكب الصغيرة والكبيرة ـ مراكب الصيد ـ أتأمل إتقان الحرفة، حرفة النجارة، صانعى المراكب وبعضهم من الصيادين. من الخشب يتكون البناء؛ لكى يطفو، اللوح بجانب اللوح، عملية صف ألواح الخشب عملية فنية فيها إبداع لا مثيل له، وأنا أعتبر هذا الحرفى الذى يعمل فى صناعة المراكب فناناً مبدعاً حقيقياً.

كنت أتأمل العبارات المكتوبة على هذه المراكب: الآيات من القرآن الكريم، والحكم والأقوال المأثورة، الجمل الساخرة التى تكشف روح الإنسان المصرى، الموتيفات: الكف ما شاء الله، الخمسة وخميسة وغيرها. كل صياد يزوق مركبه بطريقته. أسمع حكايات وأغانى تعطى شجناً ما، أداء الصياد أداء درامى.. أشعر أنه يمتلك شحنة درامية من مهنته وفى حياته اليومية، تشعر بمدى العذاب فى هذه المهنة.

كنت أعمل فى قصر ثقافة الأنفوشى ومنزلى فى الأزاريطة، يوميًا أسير على الكورنيش من الأزاريطة إلى الأنفوشى وأتأمل. الصيادون فى وسط البحر، تطلع نوة (أى تبدأ نوة ما)... السيدات على الشاطئ يرتدين الملايات اللف الإسكندرانى مع أبنائهم فى انتظار الأزواج والآباء. كنت أحسهم جداً.. انفعالاتهن وتوترهن تجسيد لمعنى الانتظار، وفى داخلى: «كل صياد ذاهب إلى البحر لا يدرى إذ كان عائداً أم لا» فالنوات يختلف فى حساباتها. وعندما يصل الصيادون إلى الشاطئ ويخرجون بالخير، بالرزق، تظهر علامات الفرح والسعادة وتبدأ عملية البيع والشراء.

كل هذه الوجوه المملوءة بالإحساس فى لحظات وانفعالات مختلفة تعطى دراما الحياة. أعتقد من تجربتى أن دراما الحياة كلها فى البحر؛ لذلك أرجع دائمًا إلى البحر. مهما أغيب أرجع إلى البحر. وفى ذاكرتى وذكرياتى حى الأنفوشى، جامع الأباصيرى صاحب البردة المحمدية، وياقوت العرش صاحب الأذان الكونى، والمرسى أبو العباس تلميذ «أبو الحسن الشاذلى».. حكايات وحكايات، هذه هى حكايات الستينيات، والآن مطاعم ومولات وتسول المشعوذين. بشر هذه الأحياء مختلفون فى طريقة الكلام والتعاطف، بشر لا وجود لهم إلا فى هذه الأحياء، الصداقة العميقة، التعارف السريع، الاحتضان والدفء الصادق. تشعر أنك فى عائلتك، أو عائلتك هم ناس الأنفوشى. وفى المساء يبدأ ظهور الأثر على الوجوه: الخروج من البحر أو الدخول للبحر فى العيون.. المقهى والكوتشينة والدمينو والسديرى والعمة والكراسى الخشبية المجدولة، وعلى الرغم من أننى أعمل الآن فى قصر التذوق، إلا أن حنينى لا ينتهى لحى الأنفوشى، حتى وأنا فى ڤينيسيا لا أنسى حى السيالة والبائعين الجائلين ونداءاتهم، والمراكب وصياد الأنفوشى. أقارن رغم تشابه العالم فى الشكل الظاهرى، إلا أن تفاصيل الأنفوشى أعمق: الحرفة والملابس، وقت الفراغ، والعلاقات الإنسانية، تفاصيل وتفاصيل أخرى. ولذلك عندما يذهب الفنانون المصريون إلى أوروبا بمعارضهم ينبهر الجمهور بأعمالهم، والبعض يؤكد أن الفنان المصرى كثيراً

ما يتجاوز الفنان في أوروبا؛ وذلك ـ من وجهة نظري ـ لثراء الحياة اليومية في مصر، ولوجود تراث ثقافي غني ومتنوع.

دور هيئة قصور الثقافة في حياة الفنانة رباب نمر.

عملت في الثقافة الجماهيرية بعد تخرجي في إدارة الفنون التشكيلية إلى أن وصلت إلى مدير عام إدارة الفنون التشكيلية بهيئة قصور الثقافة. في هذه الإدارة عملت أولاً في قصر ثقافة «الأنفوشي» وكان الاهتمام بالبيئة وبفنون البيئة أهم الدروس التي تعلمتها في بداية حياتي العملية، شاركنا في معارض كثيرة، وقمت بزيارات متنوعة لمدن كثيرة، بطول البلاد وعرضها. زيارات تستغرق يوماً، أو يومين أو أكثر. ولكن تأثرت بالمدن الساحلية: بورسعيد والسويس كثيراً. كانت هذه الزيارات لاكتشاف المواهب الفنية وبخاصة من الشباب، والأخذ بيدها إلى دنيا الفن التشكيلي حتى يتسع مجال الإبداع.

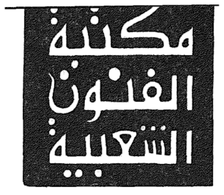
في كل قصر من قصور الثقافة مرسم وخامات متنوعة وورش عمل وتجهيز لمعارض ومسابقات، سواء على مستوى القصر أو الإقليم أو الجمهورية. كل ذلك خارج إطار الدراسة الأكاديمية. وأتذكر أن هناك لوحة بعنوان «الصياد» لفنان من الهواة قد حصلت على أحد المراكز في بينالي الإسكندرية. ذهبت إلى الأقصر سواء لمتابعة القصور أو للمشاركة في المراسم هناك. الثقافة الجماهيرية أو هيئة قصور الثقافة الحالية تعد الهواة للمسابقات في التصوير والنحت والخشب والرسم، وفنون البيئات المتنوعة؛ لأن لكل محافظة طابعها وما يميزها. وأتذكر أيضاً أن الفنان الراحل الأستاذ محمود سعيد كان يساعد الهواة من الفنانين خارج الحياة الأكاديمية بالخامات من ورق وألوان وفرش وغيرها، لكونه يرى أن هناك مواهب خارج الإطار الأكاديمي لابد من إعطائها الفرصة كاملة للظهور والتواجد، وفعلاً ظهرت مواهب جديرة بالاحترام ومرموقة.

ما هي ذكريات الفنانة رباب نمر حول مدرسة الإسكندرية في الفن التشكيلي والجماعات التشكيلية.

أنا تأثرت جداً بـ «محمود سعيد» وآخرين، وتعلمت وتربيت، وأرى أن التعليم والتربية عملية واحدة لا فاصل بينهما. في أوائل الستينيات نشأت بين محمود عبدالله وسعيد العدوي ومصطفى عبدالمعطي، وتأثرت بهم وبالتأكيد أثرت فيهم. تأثرت بجميع فناني الإسكندرية أو بالأحرى تعلمت سواء من جيلي في الكلية أو الأساتذة، والمناقشات والتجارب والحوار اليومي، وطريقة تعاطي الفن لكل واحد. علاقة الأساتذة بالتراث الثقافي، وجيلي وحركاتهم بطول البلاد وعرضها، وتجربتهم المتميزة في تسجيل وقائع السد العالي وتسجيل المناطق أو جماليات الأماكن في بلطيم والإسكندرية، وقدرتهم الفائقة في التوثيق الفني. هذا الجيل ـ أو بالأحرى هذه الجماعة ـ كونت جماعة التجريبيين والتي لها مرجعيتها في مناخ الستينيات وما قبل الثورة من فناني الإسكندرية وغيرهم: محمود السجيني، وحامد ندا، وحامد عويس. تأثرت بالدراسة والمنهج والاهتمام والدقة في التصميمات والتكوين في أعمالهم، والعلاقة بين طالب الفن والأستاذ، الأستاذ الصديق الذي يقضي معك من التاسعة صباحاً إلى التاسعة مساءً، ويتحدث معك في كل شيء حتى شئونك الشخصية، سواء داخل الكلية أو خارجها. يدعوك إلى الاستديو الخاص به لتتعلم، والموديل، وعدد الطلبة، والتأهيل الفني في المدارس الثانوية، وأفادني تنوع المدارس الفكرية والفنية في الحياة الثقافية: مدرسة الفن المصري المعاصر (حامد ندا، عبدالهادي الجزار)، ومدرسة المحور في القاهرة (أحمد نوار، مصطفى الرزاز، فرغلي عبدالحفيظ...) هذا المناخ أنا جزء منه، ولكن من ـ وجهة نظري ـ أرى التجريبيين أثروا أكثر وكانوا أعمق لصلتهم الحقيقية بالتراث بمعانيه المختلفة. وأرى الفرق بين فناني الإسكندرية وغيرهم في العلاقة بالبحر وزرقته، والسماء وزرقتها ووجود الأفق الرحب والخيال....









من ذاكرة الفولكلور

(٤)

توفيق الحكيم

(١٨٩٨-١٩٨٧)

إعداد: نبيل فرج

يشكل الأدب الشعبى عنصراً أساسيًا فى تكوين توفيق الحكيم، تفتح وعيه عليه، وتأثر به أكثر من تأثره بقراءاته المتبحرة فى التراث العربى والآداب الغربية.

كما يشكل هذا الأدب الشعبى ركناً قوياً فى مشروعه الثقافى الذى ملأ حياتنا الأدبية والفنية بالإبداع الرفيع.

فى ضوء هذا التكوين، وفى ضوء هذا المشروع الثقافى الذى لا يخلو من ملامح أرستقراطية، دعا توفيق الحكيم إلى تأصيل الإبداع بالقوالب النابعة من التراث الشعبى، تأصيلاً للهوية الوطنية، مؤكداً فى كتاباته أنه لا يجوز للأديب أن يعيش على هامش الحياة، أو فى البرج العاجى، رغم كل ما شيع عنه بغير حق من أنه أديب منعزل، ينأى عن صخب الواقع.

ولو كان توفيق الحكيم بهذه الصورة لما تعرض للمتاعب التى عانى منها من السلطة، سواء فى ظل النظام الملكى أو النظام الجمهورى. ولما حصل فى الوقت نفسه، نتيجة تعبيره عن أحداث الوطن، على قلادة النيل، وهى أكبر أوسمة الدولة.

ومفهوم توفيق الحكيم للفن يؤكد هذا الموقف الملتزم، الذى يرتبط بالأدب الشعبى أكثر من ارتباطه بالأدب الرسمى، وجوهره أن قيمة الفن تتوقف على مدى تعبيره عن نبض المجتمع الذى ينشأ فيه المبدع، وعلى مدى تعبيره عن حاجات هذا المجتمع وضميره وأحلامه.

ولا سبيل إلى ذلك إلا إذا تفرغ الكاتب لأدبه، وجعله همه الأول والأخير، كما فعل توفيق الحكيم.

ولأن الفنون الشعبية استهوت توفيق الحكيم فى طفولته، فإنه يعتقد أن الأطفال أقدر من الكبار على التجاوب مع هذه الفنون، وعلى الحياة فيها وتقبل رموزها وأخيلتها من الكبار الذين يمحصون كل شىء، ويريدون الحقيقة الكاملة سافرة، ليس باعتبارها مادة بكراً، ولكن باعتبارها مضموناً ودلالة تتجاوز المعنى الحرفى.

واتفاقًا مع دعوة توفيق الحكيم تذويب الفوارق بين الطبقات، فقد كان يتطلع إلى ثقافة إنسانية واحدة، يزال فيها الحد الفاصل بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية.

وكان ولعه بالموسيقى الشعبية لا يقل عن ولعه بالموسيقى السيمفونية.

وحين نراجع ما كتبه توفيق الحكيم حول هذا الموضوع، نجد أنه لم يكن راضيًا عن وجود لغتين منفصلتين للإبداع فى الأمة الواحدة، فصحى وعامية، كما نجد فى المسرح، وكما نجد فى القصة والرواية ما بين السرد والحوار. وطالب باصطناع لغة عربية واحدة سهلة الفهم، تضيق فيها الفوارق

بينهما، لا هى الفصحى المعقدة التى لا يتكلمها أحد، ويعنى بها اللغة المتقعرة، ولا هى العامية المبتذلة التى لا ترقى إلى المستوى الفنى للإبداع الرفيع، وإنما لغة هامسة كلغة مسرحه، ترتفع فيها لغة الكلام إلى مستوى الفصحى، وتستفيد فيها لغة الكتابة، أو على حد تعبيره تفتح فيها لغة الكتابة صدرها لما فى لغة الكلام من تعابير غنية، حتى لا تنفصل عن الحياة.

وبذلك يتخلص الأدب من أن يكون أدباً لفظيّا إنشائيّا خالياً من المعنى والمضمون.

وهناك فى الفصحى من الرخص ما يسمح لها أن تستفيد من العامية دون أن تتعرض لذم أحد، ولو كان من المتشددين فى التمسك بالفصحى.

وبالطبع فى اللهجة العامية من المرونة ما يسمح لها أن تقترب من الفصحى – لا أقول ترتفع إلى مستواها لأنها لا تقل عنها جمالاً – دون أن تفقد حيويتها وجاذبيتها. كما أنه من المسلم به أيضاً أن التعبير فى الفصحى قد يكون غير صحيح، أو فيه خطأ نحوى، ومع هذا يشع بالجمال، وهو مبدأ نقدى قديم قال به ابن الأثير فى كتابه «أسد الغابة».

وللقاضى الجرجانى أيضاً مبدأ مماثل يسمح فيه للشعراء بما لا يسمح به لغيرهم.

وموقف توفيق الحكيم من اللغة ينبع من حرصه على أن تجمع أعماله المسرحية بين الانتماء للأدب والانتماء لفن المسرح، وهو ما حاوله جيل كامل من كتاب المسرح فى الستينيات وما بعدها.

ويختلف موقف توفيق الحكيم من اللغة كلية عن موقف طه حسين الذى كان يرفض العامية من الأساس، ويتمسك بالفصحى وحدها لغة للتعبير الفنى، ويخوض المعارك دفاعاً عن رأيه رغم أنه، مثل الحكيم، تأثر فى طفولته، حين كان يتعلم فى الكتاب، بالأغانى والقصص الفولكلورية مثل «الزير سالم» و«أبو زيد الهلالى» و«عنترة»، وأعجب بألف ليلة وليلة وغيرها من تراث الأدب الشعبى وكان مدخله الأول إلى الأدب، لا كتب اللغة والنحو.

وإذا كانت اللغة بالنسبة لتوفيق الحكيم تعد إحدى القضايا الرئيسية التى شغلته فى إطار حرصه على وحدة الأمة ووحدة تفكيرها وعملها، فإن منهجه فى معالجتها ينعكس على سائر القضايا التى تناولها بوصفه كاتباً نشأ فى روض الفرج والأزبكية، وشاهد فى طفولته الموالد والمواكب الشعبية وصندوق الدنيا والأراجوز، وقدمت فرقة عكاشة أعماله المسرحية الأولى.



وإيمان توفيق الحكيم بالفولكلور أو الأدب الشعبى باعتباره فناً أصيلاً، ومصدراً من المصادر المحلية للإبداع الفنى، لم يحل بينه وبين تقدير المصادر الأخرى فى التراث العربى القديم. كما لم يحل بينه وبين الثقافات الوافدة التى لا غنى عنها للإبداع المعاصر، حتى لا يفقد الفن طابعه العالمى.

وبهذه المؤثرات التى يمكن أن نجملها فى التراث الشعبى والأدب القومى والثقافات الأجنبية قامت النهضة الحديثة فى مصر منذ مطالع القرن العشرين التى يعد توفيق الحكيم أبرز أعلامها، ويعد احتفاله بالفنون الشعبية، ودعوته لارتباط الأدب بالشعب، أهم عناصرها.

وهذه إحدى مقالات الحكيم التى تطرح مفهومه حول هذه القضية.

الشــعب والأدب

بقلم: توفيق الحكيم

من العبارات التى تطلق كثيراً فى مختلف الآداب فى كل مكان فى هذه العصور والأيام قولهم إن الأدب للشعب. وكان من الضرورى والطبيعى حقّاً أن تجرى هذه العبارة على الألسنة، وأن تصبح لها قوة العقيدة؛ لأن الشعب فى عصورنا الحديثة أصبح هو مصدر السلطات، به وله يتم كل أمر من أمور المجتمع والحياة، فمن المنطق أن يكون الأدب من بين تلك الأمور التى تتم به وله.

ولقد قيل إن القلم كالسياسة يتبع الحاكم. ويوم كان الحاكم فرداً أو طبقة أرستقراطية كان الأدب يصور هذه الطبقة، ويعنى بما يهمها وما يروق لها من المسائل والمشاعر، فكانت الموضوعات تدور حول شئون الملك والملوك، وانتصارات الحروب، وبطولة المعارك والفروسية، أو الفخر والمجد والحب فى مختلف ألوانه، وغير ذلك مما يشغل حياة طبقة بعينها، وكل ذلك فى أساليب متزنة متحذلقة عالية يطرب لها قوم نشئوا فى قصورها على أيدى جهابذة المربين.

أما وقد أصبح الحاكم هو الشعب نفسه، فكل هذا يجب أن يتغير.. هذا قول معقول.

ولكن الآراء التى تجرى مجرى العقيدة هى دائماً أصعب الآراء تفسيراً؛ لأنه ما من أحد يخطر له أن يقبلها على وجوهها، أو يحاول بحثها أو فحصها. إنه يتلقاها وكفى.. كما يتلقى أن الشمس تصنع النهار، هل هذا أمر يحتاج إلى مناقشة؟..

ولكن يجب أن نتعود مناقشة الحقائق التى تبدو واضحة لأول وهلة.. إن هذا قد يكشف لنا عن أشياء قد تكون فى بعض الأحيان أهم لإدراكنا من الحقائق نفسها.

مما يلفت النظر مثلاً أن شاعراً مثل «هوميروس» كان يروى أساطير ملوك وحب وبطولة فى ملامحه المشهورة، فمن الذى انتفع بهذا الشعر وطرب له، وأعجب به؟!.. أهم الملوك وحدهم؟... أهى الطبقة الأرستقراطية وحدها؟!.. العجيب أن الذى انتفع «بهوميروس» هو الشعب.. هى الشعوب فى مختلف العصور..

فهل نسمى أدب «هوميروس» أدباً للشعب إذن؟.. أو يجب أن نخرجه من هذا الوصف؟..

كذلك الحال مع «سوفوكليس» مثلاً، إن مآسيه كانت تدور حول الإنسان والآلهة، والإنسان عنده كان فى صورة ملك أو أسرة ملكية فى كثير من الأحيان، ولكن هذه المآسى كانت تعرض فى الساحات، ويحضرها الشعب، ويعجب بها، وينتفع بما فيها ويتعلم من دروسها، ويتهذب ويرقى..

فماذا نسمى تراجيديات «سوفوكليس» وأمثاله؟.. أهى أدب للشعب الذى انتفع بها فعلاً؟.. أو نحرمها من هذه الصفة؟..

إذا تركنا العصور القديمة، وجئنا إلى كاتب مثل «أبسن» قضى حياته يؤلف المسرحيات الاجتماعية، التى يعلن فيها الثورة الجامحة العنيفة على الآراء العتيقة، والأوضاع الرجعية.

هذا الأديب الاجتماعى الحديث إذا بحثنا عن أثره لم نجد إلا فى نطاق ضيق من دراسات الطبقة المثقفة!..

أما موضع مسرحياته من إعجاب الشعب، فلا يكاد يذكر. إنه أديب مثقف ثائر يعالج شئون المجتمع العصرى، ولكن الشعب لا يعرف عمله ولا ينتفع به. وإن شعوب أوروبا الحديثة كلها تعرف أوبريت «الأرملة الطروب» لفرانز ليهار أكثر مما تعرف مسرحيات «أبسن» التى لا يمكن أن تمثل فى عاصمة أوربية متحضرة أكثر من حفلات معدودات على مدى أعوام يشاهدها جمهور معين من طبقة معينة، من أرستقراطية الفكر.

هل يمكن أن نسمى إذن أدب «أبسن» أدباً للشعب؟.. أو نخرجه من هذا الوصف؟... وإذا أخرجناه فتحت أى عنوان نضعه وهو ليس ممن يصورون الملوك والأمراء؟

كذلك الحال مع «برنارد شو» هل هو أديب للشعوب؟.. أو هو أديب لطبقة مثقفة يمكن أن نسميها طبقة الأرستقراطية الذهنية، وهى التى تستطيع أن تتابع حوار «برنارد شو»، المتلألئ بأضواء الذكاء الرفيع، والسخرية الفكرية؟.

نخلص من هذا إلى سؤال: هل أدب الشعب هو الأدب الذى ينتفع به الشعب حتى وإن تناول موضوعات بعيدة عن الشعب؟!

أو أن أدب الشعب هو الأدب الذى يتناول موضوعات تمس المجتمع وشئون الشعب، دون أن يصل إلى إمتاع الشعب أو نفعه مباشرة؟...

بعبارة أخرى: هل أدب الشعب هو الأدب الذى يكتب عن الشعب للشعب وإن لم يفهمه، أو هو الذى يكتب ليفهمه الشعب، وإن لم يكن عنه؟!...

المسألة إذن ليست بسيطة ولا بديهية كما كانت تبدو أول وهلة، ومع ذلك قد تقدم أحدنا بالجواب قائلا:

لم لا يكون أدب الشعب هو الأدب الذى يكتب عن الشعب، ويفهمه الشعب، ويتمتع به، وينتفع به..

هذا جواب مقنع ولاشك، ولكن المهم ليس الجواب.. المهم هو وجود هذا الأدب بالفعل.. هل هو موجود؟.. هل فى الدنيا اليوم أديب عالمى فى مكانة «هوميروس» أو «سوفوكليس» أو «أبسن» أو «برنارد شو» استطاع أن يكتب عن الشعب أدباً ذا قيمة، وأن يصل بهذا الأدب إلى صميم الشعب فى مختلف طبقاته الواسعة لا فى بلد واحد، بل فى بلاد العالم؟..

ربما كان كتاب «ألف ليلة وليلة» ينطبق عليه الوصف.. ولكن شرطاً ينقصه: هو أنه لا يعالج شئون الشعب بالطريقة التى نريدها اليوم. مهما يكن من أمر، فواجبنا أن نتفاءل.. قد يوجد هذا الأدب الذى يكتب عن الشعب، ويمتع الشعب، وينفع الشعب!..

ولكن دون وجود صعوبات وعقبات، لأن هذه الشروط مجتمعة شاقة وعسيرة. فقد نجد الأديب الذى يمتع ولا ينفع، وهذا أدب ساقط، وقد نجد الأديب الذى ينفع ولا يمتع، وهذا أدب محدود، وقد نجد الأديب الذى يمتع وينفع، ولكنه لا يتخذ من الشعب موضوعه، وهذا أدب قد يوصف بأنه غير شعبى، وقد يكون شعبى الموضوع ونافعًا وممتعًا، ولكنه لعلو مستواه الأدبى بطىء النفوذ فى الجماهير!..

قد يسأل سائل يريد التيسير: هل من الضرورى للأدب من أجل الشعب أن يتخذ موضوعه دائمًا الشعب نفسه؟.. لماذا لا يعتبر كل أدب يمتع الشعب وينفعه وينفذ إليه أدباً من أجل الشعب حتى وإن لم يكتب عنه. إنه له مادام ينفعه ويمتعه ويغيره ويطوره؟...

إنى فى الحقيقة أميل إلى الأخذ بهذا الرأى!..

حقاً لم لا؟..

هل لابد لك من الحديث عنى كى تفيدنى؟..

إن مشكلاتى قد تتضح لعينى، وأنت تعالج مشكلات الآخرين. إنى قد أعرف نفسى من خلال تصويرك لغيرى، وأفهم تجاربى إذا عرفت تجارب غيرى، كل هذا جائز.

المهم ليس قولنا نحن الأدباء إن «الأدب للشعب»، وإنما المهم هو أن يجد الشعب نفسه الأدب الذى يناسبه، وينفعه، ويمتعه، ويرفعه، ويغيره، ويطوره، ويقول: «ها هو ذا أدبى الذى أريده، قد وجدته!».

وهو لا يقول ذلك عادة فى صورة إقبال هائل على ذلك الغذاء الممتع النافع عندما يوجد بقدر ما يقوله فى صورة انتعاش شامل من تأثيره القوى على بنيته الفكرية، كما تنتعش الشجرة كلها، ويخضر ورقها عندما تجد الغذاء الطيب المفيد!.



موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة

تأليف: إبراهيم شعلان

عرض: جودة رفاعى

تمثل «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة» واحداً من أهم أعمال الدكتور إبراهيم شعلان التى أثرى بها مكتبة المأثورات الشعبية، فهى تعد درة جهده البحثى الذى يمتد لقرابة أربعة عقود، منذ أن قدم عمله الأول ـ تحقيق «منامات الوهرانى ومقاماته ورسائله» ـ الصادر عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام ١٩٦٨، أى قبل حصوله بعام على درجة الماجستير فى الأدب الشعبى بجامعة القاهرة (١٩٦٩)، لتبدأ مسيرته مع البحث العلمى فى ميدان المأثورات الشعبية، والتى قدم خلالها الكثير من الإسهامات ـ قبل وبعد إعارته للجزائر فى الفترة من ١٩٧٦ حتى ١٩٨٧ وأثنائها ـ حيث تنوع نتاجه العلمى بين التحقيق والتأليف والترجمة والببليوجرافيا والأبحاث، فضلاً عن مشاركته فى الكثير من المؤتمرات العلمية محلياً ودولياً. ومن أبرز هذه الأعمال:

«الشعب المصرى من أمثاله العامية» (١٩٧٢)، «النوادر الشعبية المصرية» - جزأين (١٩٩٣)، الجزء الأول من «موسوعة الأمثال العامية» (١٩٩٢)، ببليوجرافية التراث الشعبى ـ ٣ أجزاء (ب. ت)، «الجمل فى أمثال العالم العربى قديماً وحديثاً» (٢٠٠١).

ولعل تلك الأعمال تكشف لنا عن اهتمامه الخاص بموضوع الأمثال العامية وهو ما يدفعنا للقول بأن الدكتور شعلان قد أقدم على هذا العمل الموسوعى الضخم وهو مزود برصيد لا بأس به من التجارب والخبرات البحثية التى اكتسبها من مشارب عدة على المستويين الميدانى والأكاديمى، والتى تعد فى مجملها بمثابة توطئة حقيقية لإنجازه المهم الذى نذر من أجله جل الوقت والجهد وربما بما يفوق طاقة الإنسان الفرد.

ونحن إذ يحدونا الأمل فى أن يحظى هذا العمل بالاهتمام والبحث الواجبين نتطلع إلى أن يكتمل هذا الجهد بمساهمات باحثين آخرين يضفون عليه مزيداً من الرصانة والعمق، عبر تجاوزهم لحدود التجميع والشرح أو التفسير إلى مرحلة أكثر تعمقًا، تحاول الاستدلال والاستبصار والتحليل والتأويل من الفهم الصحيح لأهمية وضرورة تعامل الجهود البحثية الرامية إلى سبر أغوار تلك الأمثال من حيث نشأتها ومغزاها ودورها المهم فى حياتنا الشعبية والثقافية والاجتماعية، ومن ثم تتعاظم الفائدة من هذا العمل الموسوعى الضخم وتتزايد أهميته، لتصبح قيمته قدر ضخامته.

صدر من هذه الموسوعة حتى الآن ستة أجزاء فى حوالى أربعة آلاف صفحة تضم حوالى(١٤٦٩٩) مثلاً، وهناك ثمانية أجزاء أخرى قيد النشر، ويواصل الدكتور شعلان الجهد فى مشروعه العلمى المهم الذى يعد إضافة حقيقية فى ميدان المأثورات والأمثال الشعبية. وقد استهل الدكتور شعلان موسوعته بمقدمة مهمة بدأ بها الجزء الأول تتضمن أهمية الأمثال الشعبية باعتبارها لغة للطبقات الشعبية (الناس اللى تحت) على حد تعبيره، حيث يشير إلى أن الثقافة الشعبية تعد من المداخل المهمة لدراسة الشعوب؛ لأنها تعبر عن الجوانب النفسية والشعورية فى حياة المجتمعات، وتعد الأمثال الشعبية من أبرز عناصر هذه الثقافة؛ لأنها تمثل حجر الزاوية فى معرفة الشعوب. ولا شك أن الدراسة الحقيقية للمجتمع لاتبدأ إلا من دراسة ما يمكن أن نسميه الفلسفة السائرة أو اليومية فى العلاقات الاجتماعية والإنسانية، أو لتلك الأفكار الجارية فى التعامل اليومى، وهذه الأمثال هى الصورة البكر لطبيعة الناس وتصوراتهم ومعتقداتهم وتناقضاتهم، ودليل صادق على طبيعة الشخصية المصرية بسلبياتها وإيجابياتها. وهناك شبه إجماع على خطورة تلك الأمثال والجمل السائرة وأهمية جمعها وبسطها أمام الدارسين والباحثين فى كل فروع الاختصاص؛ لأنها تتيح زاوية جديدة لرؤية المجتمع، بصرف النظر عن محاولات تطويعها لخدمة مواقف سياسية معينة، خاصةً وأن النصوص المثالية تعد من أبطأ ألوان التعبير الشعبية تغيراً أو اندثاراً؛ نظراً لصغر جملتها ووضوح أفكارها وسهولة تداولها بين الناس، ونفاذها إلى نسيج العلاقات اليومية وارتباطها بكل فئات وطوائف المجتمع.

وتهدف تلك السلسلة المهمة من الأسفار التى آل كاتبها على نفسه أن يجمع قرابة الأربعين ألف مثل بغية تقديم الشخصية المصرية عارية من الزيف أو التزويق، آملا أن تكون تلك النصوص موضوعاً للباحثين، وبحيث لا يقتصر تناولها على النواحى النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتاريخية، وإنما تمتد لتشمل أيضًا علم اللغة والأساليب. فقد تناول المصريون تلك النصوص بطريقتهم ولغتهم الخاصة فطوعوها لرقة أذواقهم ولطافة حسهم واتساع خيالهم، ولم يتوقفوا عند حدود اللغة القاموسية أو العربية الفصيحة، وإنما أدخلوا عليها التلميح والتوليد والاشتقاق؛ هروباً من خشونة التعبير أو قاموسية التركيب.

مصادر الأمثال ومجتمع البحث

ضمَّن د. شعلان مقدمته نبذة عن تاريخ الاهتمام بالأمثال العامية ومصادر تلك الأمثال وأماكنها، مشيراً إلى أنه على الرغم من أن تلك الأمثال قد بدأ الاهتمام بها لدى المحدثين اعتباراً من القرن الثامن عشر، إلا أن الذين اهتموا بجمعها لم يخرجوا عن نطاق مدينة القاهرة؛ نظراً لانتمائهم إلى الصفوة المثقفة التى كانت تتركز آنذاك فى القاهرة، فضلاً عن أن عملية الجمع ذاتها لم تكن تعبرعن - أو تتم وفق - تجاه فكرى معين، ودون أن تدفع إليها ضرورة ما سياسية أو ثقافية معينة، وإنما ربما لتمضية أوقات الفراغ أو بدافع الفضول وما إلى ذلك.

بل إن أولى هذه المجموعات وهى مجموعة شرف الدين ابن أسد لم تكن إلا أوراقًا مهملة لا تثير الاهتمام. وقد يرجع ذلك ما إلى أن هذه الأمثال لم تكن لتجذب مثقفى تلك العصور العاكفية فى الأغلب الأعم على الثقافة الدينية الجادة، كما أن أصحاب تلك الأمثال لم يكونوا يمثلون ثقلاً ثقافيًا فى المجتمع، ولم تكن لديهم القدرة ولا الإمكانيات لتسجيلها أو تدوينها..

وعلى الرغم من أن ما ورد إلينا فى كثير من المقدمات الخاصة بتلك المجموعات قد يؤكد لدينا هذا الاعتقاد الراسخ بتمركز الاهتمام بعملية جمع الأمثال العامية فى القاهرة، حيث يشير أصحاب تلك المجموعات إلى أنهم قد نزلوا إلى القرى والبوادى وخالطوا الناس على اختلاف طبقاتهم ونحلهم، ومنهم من بث الوسطاء فى المقاهى وإلى القرى والنجوع والدساكر. وإن كان المتفحص لتلك المجموعات سوف يكتشف بسهولة أن الريف لم يكن له مكان فى تلك المجموعات.

حيث تعبر مجموعة يوسف خانكى - مثلاً - عن طبقته الخاصة التى تعايش السلاطين والحكام فى الأندية والمجتمعات الراقية، فى حين تتحدث مجموعة الباجورى عن الطبقة الوسطى بمدينة القاهرة. أما مجموعة شقير فتعبر عبر رحالة لم يمتزج بالمصريين ولم يعايش طبقاتهم الدنيا أو يعرفها، وكذا مجموعة شكرى التى اقتصرت على التعبير عن الطبقة الدنيا بالقاهرة دون أن تتجاوز ذلك النطاق إلى الريف المصرى.

ولعل ذلك الاعتقاد هو ما دفع الدكتور شعلان لتوجيه اهتمامه إلى ريف مصر فى الوجه البحرى، وبخاصة منطقة زفتى (مسقط رأسه) والمناطق المحيطة بها، وإن أشار إلى أن الكثير من تلك الأمثال لا يقتصر على منطقة بعينها وإنما يشيع بين عدد من المناطق المختلفة، والقليل منها يصطبغ بالمحلية، ورغم محليتها تنتشر خارج مناطقها بصور مغايرة قد لا تتجاوز تغيير مفردة أو اثنتين وربما كان الاختلاف فى النطق فقط. وقد حاول الباحث أن يسجل تلك الأمثال كما قيلت إلا فيما يتفق مع حدود الضبط الضرورى ـ كظهور حرف الـ (ق) وقد تم استبداله بحرف الـ (أ)، كما فى كلمة (قال) على سبيل المثال، فى الاستخدام العامى لبعض المدن ـ فالأمثال تتشكل حسب البيئة وظروفها الاجتماعية، وقد يخرج المثل منها بصورته الجديدة ويشيع فى بيئات أخرى بنفس الصورة التى خرج بها أو يتم تحويره. وعلى أية حال فإن الأمثال تعبر عن حركة لغوية واجتماعية متطورة بشكل مستمر.

ولعله مما يستحق الانتباه تلك الإشارة التى لفت إليها المؤلف بأن المرأة تعد من أهم مصادر تلك المجموعة، حيث لاحظ أن هناك كثيراً من النساء يجدن حفظ الأمثال وضربها واستخدامها بمهارة.

وتتمثل مراكز تجميع الأمثال الحقيقية بشكل أساسى فى مدينة زفتى وقراها، وهى المنطقة التى استأثرت بالكثرة الغالبة من هذه المجموعة، إلى جانب المنطقة الواقعة بين السنبلاوين والمحلة. فضلاً عن بعض البلدان الأخرى المحيطة بمدينة المنصورة. وقد عرض الباحث لطبيعة تلك المنطقة وخصائص سكانها ونشاطهم الاقتصادى الاجتماعى وأنماط العلاقات السائدة، منوهاً إلى أن تلك المناطق لا تعد المصدر الوحيد لهذه المجموعة، فقد جمع بعض الأمثال من محافظتى المنوفية والشرقية وبعض المناطق المتاخمة لمراكز التجميع.

وليس هناك من شك أن السكان فى تنقلهم وترحالهم إنما يحملون معهم عاداتهم وسلوكياتهم وأخلاقهم وقيمهم التى توارثوها جيلاً بعد جيل، ومن خلال الضرورات الحياتية التى تستوجب الاختلاط والاحتكاك المباشر بين البشر، يحدث نوع من التأثير والتأثر والتقارب فى العادات والقيم وأنماط السلوك عبر عمليات الاستدماج والاستبعاد والتوالد، ومن ثم لا تكون هناك غرابة فى شيوع وانتشار تلك العادات والأمثال فى أكثر من مكان وعلى أكثر من نطاق، وإن كانت مناطق التجميع الخاصة بتلك الأمثال تمثل فى مجملها ـ كما يشير المؤلف ـ مزيجاً من المجتمع الزراعى الصناعى، الذى يتسم فى عمومه بالطابع الريفى الذى تظهر فيه ملامح المدينة على استيحاء.

تصنيف الأمثال

يذهب الدكتور إبراهيم شعلان إلى أن التصنيف الموضوعى للأمثال لم يكن غريباً عند العرب، حيث كان التصنيف أحد الوسائل المعتمدة لتنظيم المعلومات، على غرار الترتيب المعجمى فى القواميس والإحصاء الثقافى على نحو ما ورد فى «الفهرست» لابن النديم، و«كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون» لحاجى خليفة، وغيرها من طرق تنظيم المعلومات وتسجيلها. وقد أفرد كتاب «نثر الدر» للآبى باباً كاملاً للأمثال التى تم تصنيفها موضوعياً وبطريقة منطقية تعبر عن إدراك صحيح لقواعد التصنيف وأصوله. كما صنف ابن عبد ربه فى كتابه «العقد الفريد» مجموعة من الأمثال لاتختلف فى طريقتها عن كتاب «نثر الدر» حيث أورد الكثير من الأمثال التى تتعلق بالنساء والعرب والصمت والصدق وكتمان السر والمدح والبخل والحسد وأمثال الجماعات ومكارم الأخلاق. أما الأسباب التى دفعت المحدثين أجانب ومصريين وشرقيين إلى الإصرار على ذلك الترتيب المعجمى منذ بدايات القرن الثامن عشر، فترجع لكونه ـ كما يشير شعلان ـ أكثر سهولة وأقل إرهاقاً من التصنيف الموضوعى، الذى فطن إلى أهميته العلمية الأقدمون فأخذوا بالتصنيف حسب الظواهر الطبيعية والملامح الظاهرية التى تبدو فى المثل. ويتساءل المؤلف إن كان هناك تشابهاً فى الوظيفة الاجتماعية للمثل لدى الأقدمين وعندنا؟! ويضيف قائلا: إن المثل الشعبى يؤدى وظيفة يومية ويعبر عن علاقات اجتماعية ومن ثم أصبح طبيعياً أن يظهر بين مفرداته ما يعبر عن تلك الوظيفة والتى تحمل فى طياتها اتجاهات تصنيفها، أو على الأقل تؤدى إلى تكوين رءوس موضوعات مستمدة من اتجاه المجموعة نفسها، وإن كانت هناك أمثال متعددة الانتماء وفقاً لهذا المفهوم ـ فلابد من وضع تلك الأمثال تحت عناوين

متجاورة أو كبيرة لوجود التعامل والالتحام مع مراعاة تناسق التصنيف الداخلي مع رءوس الموضوعات بقدر الإمكان، فالتصنيف يعد بحق خطوة مهمة وضرورية للدراسة والبحث.

ولعل هذه المجموعة تعد تكملة للمجموعات السابقة وليست تكراراً لها كما يشير المؤلف «وقد كنت أقوم بالعمل وأما من أهم المجموعات السابقة وأقربها إلى عصرنا، وهى مجموعة تيمور، ولذلك فقد تجنب تكرار ما ذكره تيمور إلا بنسبة ضئيلة» وإن كانت تلك المجموعة الميدانية تمثل الشعب المصرى من كل الوجوه أصدق تمثيل وبكل ما ينطوى عليه من إيجابيات وسلبيات فى الماضى والحاضر. وقد لجأ الباحث إلى تقسيم مجموعته إلى أبواب وفقاً للوظيفة الاجتماعية للمثل (الزواج ـ الأقارب ـ الحرف ـ الصناعة ـ التجارة... إلخ) متبعًا الترتيب الهجائى لبدايات الأمثال داخل هذه الأبواب، معقبًا على كل مثل أحياناً بالشرح أو التفسير أو بيان معانى المفردات وتشابهها مع أمثال أخرى. وإن كان ذلك التناول يستحق المزيد من الدراسة والبحث والتمحيص للكشف عن وجوه ومدلولات جديدة لتلك الأمثال وكيفية الإفادة منها فى صياغة رؤى جديدة تسترشد بتجارب السابقين وتتجاوز مسالبهم فردياً وجماعياً من أجل النهوض أو المساهمة فى القضاء على كثير من الأمراض الاجتماعية التى تم توارثها عبر أجيال متعاقبة أو العهود من الاستعمار، كرست قيم التخلف والتواكل والسلبية والحسد والنفاق والانتهازية.



سيرة مارجرجس

تأليف: سليم كتشنر
عرض: ماجد كامل

صدر حديثاً ضمن سلسلة «إبداعات التفرغ» الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة كتاب «سيرة مارجرجس» للكاتب سليم كتشنر. ويذكر الكاتب فى مقدمة الكتاب أنه قد تعاقبت على مصر عبر آلاف السنين ثقافات كثيرة، ما بين فرعونية ويونانية ورومانية وقبطية وإسلامية. ورغم اختلاف الديانات فإنه قد تبلورت مجموعة من المعتقدات الشعبية التى أصبح لها سيطرة قوية على وجدان الشعب المصرى فيما يعرف بـ «المعتقدات الشعبية». ولقد تشابهت وتقاربت ـ بل تطابقت أحياناً ـ الكثير من الممارسات الشعبية للمسلمين والأقباط. ولقد دفع هذا التشابه اللورد كرومر أن يسجل هذه الحقيقة فقال عنها (إن القبطى من الرأس إلى القدم لا يعدو أن يكون مسلماً فى عاداته ولغته وروحه). وبناءً على تقرير اللورد كرومر وغيره من المستشرقين، يمكننا أن نصل إلى نتيجة مهمة هى أن الثقافة القبطية جزء لا يتجزأ من الثقافة المصرية. وبالتالى، فإن التراث القبطى تراث لكل المصريين. والكتاب الذى نعرضه فى هذا العدد من مجلة «الفنون الشعبية» هو أصلاً مخطوط عنوانه بالكامل (مديح وأشعار سيدى الشهيد العظيم مارجرجس الملطى كوكب الصبح وما جرى معه من الملوك الكفرة)؛ وهو نص لسيرة شعبية كان المداحون يتناقلونها شفاهة خلفاً عن سلف حتى دونت فى هذا المخطوط. والمخطوط يندرج تحت بند ما يعرف فى علم «الفولكلور» بـ «السيرة الشعبية»، ويعرفها الكاتب الكبير الأستاذ «فاروق خورشيد» بـ (لفظ سيرة يطلق فى الأصل على ما نسميه اليوم بالتراجم فالسيرة هى قصة حياة) كما يعرفها الأستاذ الدكتور «عبد الحميد يونس» بأنها (أوسع مجالاً من مصطلح ترجمة حياة؛ لأن هذا المعنى الأخير يقتصر على تتبع مراحل حياة المترجم له وأعماله وآثاره وكتبه؛ لأن السيرة تستوعب الحكمة والنهج؛ وتحقق النموذج والمثال)، ولقد قام بتجميع وتدوين هذا المخطوط شخص يدعى «كتشنر استاورو» (١٩١٢-١٩٨٩) ولكنه وجده ناقصاً ومشوهاً. فاضطر إلى استكمال جمعه من جديد عن طريق حفظته من المداحين المنتشرين فى بلدة مركز دشنا بمحافظة قنا. ومن هنا، فلقد جمع المخطوط ما بين ما هو قديم ضارب فى القدم، وبين ما هو شائع على ألسنة الحفظة ورواته من المداحين المعاصرين حينذاك «١٩٤٦».

ولقد وجد جامع المدائح صعوبة أخرى فى الجمع هى أن معظم المداحين هم أصلاً من العرّافين مرتلى الكنائس (وهم فى الغالب من مكفوفى البصر)، وبالتالى فإن المرتل غير قادر على القراءة مما يضطره إلى الاعتماد على حفظ المديحة غيباً. ولما كان كل مرتل لا يحفظ إلا المديحة التى تروق له فقط؛ الأمر الذى اضطر جامع المديحة أن يجوب القرى المجاورة لمركز دشنا للاستماع إلى أكثر من منشد

واستكمال بقية الأجزاء المفقودة؛ صعوبة أخرى وجدها جامع المخطوط وهى أن لغة المخطوط مدونة باللهجة العامية الصعيدية التى تراوحت مفرداتها ما بين القديم والحديث؛ المستخدم والمندثر إذ لم يكن قد تبلورت بعد قواعد تدوين اللهجات العامية كما نعرفها حاليًا؛ لذا كان جامع المخطوط حريصًا غاية الحرص على الإبقاء على لغة المخطوط كما هى دون تعديل أو تصحيح؛ وهذه القاعدة نفسها التى اتبعها عالم الآثار الفرنسى الشهير «جاستون ماسبيرو» عندما كتب كتابه الشهير «الأغانى الشعبية فى صعيد مصر»؛ إذ قال عن مساعده فى جمع مادة الأغانى (وقد كان فى بادئ الأمر يتردد فى كتابة بعض المقاطع المحتوية على أخطاء لغوية أو يحاول تصحيح بعض الألفاظ أو أوزان الأشعار؛ ولكن بعد أن أفهمته وجهة نظرى جعل من واجبه أن يتوخى منتهى الدقة فى تدوين ما يسمعه كما هو). أما عن سيرة مارجرجس نفسه؛ فلقد اتفقت معظم المراجع التاريخية أنه ولد عام ٢٨٠م من أبوين مسيحيين؛ والده يدعى «أنسطاسيوس»، ووالدته تدعى «ثاوبستا» من قيصرية فلسطين؛ تلقى تعليمه الأولى فى قيصرية فلسطين وعندما كبر صار جندياً فى الجيش الرومانى وأظهر بطولة وشجاعة نادرة فى الجندية؛ الأمر الذى أثار إعجاب الأمير به فقام بتقريبه إلى الإمبراطور الرومانى «دقلديانوس» الذى منحه لقب أمير. وقلده رتبة قائد على خمسمائة جندى؛ وتقول المصادر التاريخية: إن الإمبراطور دقلديانوس أصدر منشوراً باضطهاد وتعذيب المسيحيين، ومنعهم من ممارسة عباداتهم وصلواتهم فقام مارجرجس بتمزيق المنشور؛ فقام الإمبراطور بتعذيبه فظهر له رئيس الملائكة «ميخائيل»، وانبأه أنه سيعذب على اسم المسيح لمدة سبع سنوات، وبعدها سوف ينال إكليل الشهادة وبالفعل تتحقق نبوءة رئيس الملائكة «ميخائيل»، ويعذب مارجرجس بكل أنواع العذابات وأخيراً استشهد فى ٢٣ برمودة الموافق ١ مايو ٣٠٣ م عن عمر يناهز ٢٣ عامًا ويدفن جسده بمدينة «اللد» بفلسطين. ولقد تسمى على اسم «مارجرجس» اثنين آخرين هما «مارجرجس المصرى أو السكندرى» والآخر هو «مارجرجس المزاحم» غير أنهما لم ينالا الشهرة نفسها التى نالها مارجرجس الرومانى؛ ولقد ذكر عالم الآثار المصرية «ياروسلاف تشيرنى» فى كتابه «الديانة المصرية القديمة» عن أيقونة أو «صورة مارجرجس» أن ثمة تشابهًا مذهلاً بين أيقونة مارجرجس ولوحة الإله حورس، وهو يقتل إله الشر «ست» وهو مرسوم على شكل التمساح؛ ولأيقونة «مارجرجس» قصة شديدة الجمال تقول إنه تصادف ذات يوم أن وصل مارجرجس إلى مدينة تدعى «سيلين» بليبيا (وفى مصادر أخرى بلبنان)، وكان بها بركة ضخمة ويسكنها تنين ضخم وكان سبب رعب لكل سكان البلدة. ولكى يتقوا شره، كانوا يقدمون له خروفين كل يوم؛ ولما انتهت الخراف من المدينة قدموا له ضحايا من البشر وكان الاختيار يتم بالقرعة؛ وذات يوم وقعت القرعة على بنت ملك المدينة، وعندما تقدمت الفتاة لتلقى مصيرها بين فكى التنين فجأة ظهر «مارجرجس» وأخبرهم أنهم إذا آمنوا بالديانة المسيحية فإنه سيقتل التنين؛ فاستجاب الملك وكل الحاشية لذلك الأمر؛ فتقدم البطل وقتل التنين وبذلك أنقذ الفتاة من الموت وآمنت المدينة بالمسيحية. غير أن هناك رأياً آخر هو الأرجح من وجهة نظرى حيث يفسر الأيقونة بالكامل بطريقة رمزية؛ فالتنين رمز للشيطان والفتاة التى تقف أمامه رمز للكنيسة التى تنتظر جهاد وانتصار أولادها. وعلى أى الأحوال يعتبر مارجرجس من أهم الشهداء والقديسين الذين يلجأ إليهم الأقباط لطلب الشفاعة والتبرك، وطلب الشفاء من كثير من الأمراض المستعصية سواء جسدية أو نفسية؛ ويلاحظ هنا التشابه الكبير بين جميع المصريين؛ فشفاعة القديسين عند الأقباط تقابلها شفاعة الأولياء عند المسلمين، بل الأكثر من ذلك أنهم يرتادون معاً موالد السيدة زينب وسيدى أبو الحجاج الأقصرى وسيدى عبد الرحيم القناوى جنبًا إلى جنب مع مزارات السيدة العذراء ومارجرجس والست دميانة والست رفقة... إلخ، ويلاحظ أن المخطوط الذى بين أيدينا يندرج تحت بند ما يعرف بـ «السيرة الشعبية»، ولقد قسمها الأديب الكبير الأستاذ «فاروق خورشيد» إلى خمسة عناصر رئيسية هى:

١ – التأصيلية

٢ – التكوينية

٣ – الفروسية

٤ – الأسطورية

٥ – الملحمية

فعن «التأصيلية»؛ ويقصد به تتبع مرحلة ما قبل ولادة البطل صاحب السيرة وتتبع نسبه الكريم من قبل ولادته؛ فنلاحظ هنا تأكيد المخطوطة على الأصل الكريم للأبوين

«أنسطاسيوس» و«ثاوبستا» والدى الشهيد مارجرجس؛ أما العنصر الثانى وهو «التكوينية» فيلاحظ أن المخطوطة تهتم برواية كيف تربى البطل على الفضائل المسيحية منذ طفولته وكيف درس العلوم والشرائع والقوانين واختار حياة الجندية؛ أما العنصر الثالث وهو «الفروسية» فتروى المخطوطة كيف أصبح بطلنا فارسًا شجاعًا ومحارباً فذًا جسوراً فى المعارك لا يشق له غبار؛ أما العنصر الرابع وهو «الأسطورية» فتروى المخطوطة جهاد البطل الشهيد «مارجرجس» ضد قوى السحر والطلاسم والجان والكهنة والسحرة؛ ونصل إلى العنصر الأخير من عناصر السيرة الشعبية وهى «الملحمية» إذ يلتحم البطل مع الأمة، ويتجسد هذا المعنى فى تجمع الوثنيين حول مارجرجس بعد إيمانهم بالمسيحية؛ نتيجة ما شاهدوه من بطولات ومعجزات بهرتهم وسحرت لبهم، ويتميز هذا المخطوط الذى بين أيدينا - والذى سوف نعرض فقرات مطولة منه - بتأثره بجميع الثقافات والحضارات التى مرت بها الشخصية المصرية، فلقد تأثر بالروح الفرعونية وهى واضحة فى الأبيات التالية التى وردت على لسان الراوى:

«وإذا بالسيد له المجد
قد أتا راكباً على الشاروبيم
فوق سحاب النور
مع ملايكته الأطهار
فأمر أن تجتمع إليه الرياح الأربعة»

وفكرة «الرياح الأربعة» هذه فكرة فرعونية قديمة. أما عن تأثره بالثقافة الرومانية، فهى واضحة جداً فى ذكره لأسماء معظم الآلهة الرومانية الوثنية، أما عن التأثر بالثقافة الإسلامية، فهى أشد ما تكون وضوحًا مثل قول الراوى: «وأظهر لى كرامة فى الحضرة علامة». بل وصل حد التأثر إلى حد تصوير مارجرجس نفسه فى صورة بطل شعبى عربى، بل وصل الأمر إلى تشبيهه بعنتر بن شداد بالرغم من أن مارجرجس يسبق عنتر بن شداد بمئات السنين، فيقول فى وصف مارجرجس:

ما إذا ركب وحضر بعد قوم
تقول عنتر زمانه سيد الفرسان

ولقد تميز المخطوط بالكثير من الطرافة وروح الفكاهة مثل قول مارجرجس لدقلديانوس:

لازم تهلك ياملعون
وتدور فى الحياة مجنون

وسوف نلقى الضوء على مقتطفات متنوعة من المخطوط تروى فقرات من سيرة البطل الشهيد «مارجرجس» فحول حسن تربية مارجرجس فى طفولته يقول الراوى:

وكان يومئذ فى عمره عشر سنوات
فصيح فى المقال ذو عقل مع تدبير
دارس علوم الشرائع والسنن والفرائض
يفهم معانى الكتب والخط والتحرير
يقرا الأناجيل والتوراة فى قلبه
مع الرسايل والألحان والتفاسير
زايد عن رقته موصوف
لم يخلق الله مثله ابن أمير
الله زاده علوم مختص بالنعمة
وألبسه تاج فوق راسه يضىء وينير
واسماه جرجس مجاهد فى رضى ربه
وهو الذى اصطفاه من عهد ما كان صغير
فصيح فى المقال ليس له مثيل يوصف
لا عند أمير ولا سلطان ولا ابن وزير
وله شجاعة وقوة فى الجهاد والحرب
ذو سطوة ونشاط يفعل بجهد كثير

وفى لقاء مارجرجس مع الإمبراطور دقلديانوس، يسأله الإمبراطور عن أصله ونسبه فيقول الراوى على لسان الإمبراطور:

لكن اسألك بالمسيح ابن مريم
وبحق ما تعبد من الأديان
تخبرنى باسمك وتظهر لى نسبتك
ومن أين أنت ياعزيز الشان؟

وما كان اسم أبيك وما جيتك هنا

ومـا حـاجتك عندى أتيت للآن ؟

أنا لى ثلاثة أعوام ما شفت وصفتك

ولا رأيت نصـرانى ظهـر الآن

ما شفت أقوى منك صاحب شجاعة

ولا فـيـه قـدرة يلعن الأوثان

لكن أخـبـرنى عن أصل نسـبك

دا انت شريف الجنس يا إنسان؟

فيبدأ حينئذ البطل الشهيد مارجرجس فى الرد عليه ويجيبه:

تبدا المغبوط بسرعة وقال له

أنا اسمى جرجس عبد للديان

وقبادوقية بلدى مع لدة نسبتى

وفلسطين مـربايا مع الأوطان

وابويا اسطاسيوس حاكم بلادنا

أمير ابن أمير فى أيام دولته من فرع ناجب عالى على الأغصان

شريف النسب عالى ومنسوب فى الحسب

من نسل امارة من بيت عز وشان

وانا اللى خليفه له وجيتك هنا

واخذ بلاد أبى واكون على ما كان

ولما رأيتك فيه من عبادة الوثن

قـد أهالنى أمرك وأنا تعبان

وعسر على حالك وانت فى غضب

ليس لك خلاص بالله ولا غفران

قال له الملك ياجبر اسمع كلامى

وافـهم كلامى ولا تكون دهشان

واذبح لأبلون وأرطاميس ذبيحة

دا صـاحـبنا بحـسن إيمان

وأنا اوهب لك عشرة مداين بقطرها

واعطكيك جبا منى عشرة وديان

واعطيك ما تختار من المال والذهب

وعشرين خشخانة بلا ميزان

كان هذا هو الإغراء الذى قدمه الإمبراطور دقلديانوس ليثنى مارجرجس عن الديانة المسيحية فماذا كان رد البطل الشهيد على هذا الإغراء؟ فلنقرأ معا هذه الأبيات:

تبدا المغبوط بسرعة وقال له

وحق المسيح الحى ياجـهـلان

لو كان على مملكتك مايتين مملكة

مع كـثـرة واسـعـة الوديان

لا اتبع رأيك ولا اسمع لشورتك

دا انت عدو الخـيـر ياشيطان

لو كان معك معقول أو رأى تفهمه

واسـمك مـا بين الوزراء سلطان

مـا تبعت هواك وفعلت غيتك

ورفـضـت دين الحق ياندمـان

وتبعت طرقات العدو المخالف

إبليس وجنوده اللعين شـيطان

وتركت ربك خـالق الخلق كلها

ومحصيها عدد بغير ديوان

تشبه ببطرس ورسوله وما أوهبه

مـفـاتيح ملكوته بحق أعـيان

تشبه بلسان العطر بولس رسوله

وكل التلاميـذ أكـرزوا الوديان

فاغتاظ الإمبراطور دقلديانوس جداً من هذا الرد وأمر بتعذيب البطل أشد أنواع العذابات فماذا كتب المخطوط عن هذه العذابات؟ فلنقرأ معاً:

أمر الإمبراطور يعدوا القفاطين والخلع

وأمـرهم يمزقـوا القـمـصان

وجابوا الهبنبازين رفعوه عليه

وكسروا جميع أعضاءه مع السيقان

وعادت دماه تجرى على الأرض والثرى

شبه المياه جارية فى الوديان

وجابوا عدة سلاحات مشرشرة

وفى حدها منجل وفيها اسنان

وعاد جسد مشروح من عظم سنها

شرايح شرايح من عظم مخه بان

مع ستمايه دبوس ضربوه بالقوى

فى وسط راس عظم مخه بان

ومسحوه بخرق شعر خشن مليفة

والخل ويًا الملح كمان

وجابوا له أربعة مسامير مسننة

دقوا بها رجليه مع السيقان

ورفعوه من فوق عالى من الخشب

بعشرين مسمار حادة بأسنان

ودقوها بالطول والعرض فى الجسد

وهو صابر شاكر على ما كان

ورموه فى السجن وسدوا عليه بالحجر

يشبه لقبر يسوع كيف ما كان

وعادت جميع الكل فى عجب

مما قاساه فى العذاب ألوان

اللى عنده إيمان فى القلب مختفى

يحكى لخلانه وهو فى أحزان

وعادوا يحكوا لبعض من كتر ما جرى

يقولوا ما شفنا مثاله إنسان

ولقد روت الكتب التاريخية أنه فى كل مرة كان يعذب البطل ويصل إلى مرحلة الموت من كثرة العذابات كان يظهر له رئيس الملائكة «ميخائيل»؛ ليقويه ويشد من أزره ثم يشفيه من جراحاته وعذاباته، وعن أحد الظهورات كتب المخطوط يقول على لسان الملاك ميخائيل:

السلام لك والنعيم لك

والفرح لك والسرور

يامن قصدى أتيت لك

اوهبتك بهجة ونور

لم يكون فى الكون مثلك

قد أتاه ربه غيور

طوباك ثم طوباك لعلك

دون عبادى للدهور

لم ينولوا المجد مثلك

فى العذاب شاكر صبور

قوم والبس زى شكلك

والجسد من غير ضرور «أى أضرار»

قوم واصحا أتيت لك

فوق سحابة تضى بنور

والملوك تسجد لاسمك

والطقوس حولك تدور

والسموات تزينت لك

والفلك زاهى بنور

والأراضى تزلزلت لك

والجبال وأيضا الصخور

يا عريس دام فرحك

إلى الأبد وأيضا الدهور

وباب نعيمى ينفتح لك

وكل ساعة تدور

مع قرابين ترتفع لك

بالمجامر والبخور

قوم معافيا بجسمك

لا ينالك اليوم شرور

دانت جرجس يكون لك

الشفاعة والنذور

كم بيع «كنائس» تبنا على اسمك

والشعوب تأتى تزور

وانا أكـــــون مـــــعين لك

إلـى الأبـد ومــــــــدى الـدهـور

فقدم البطل الشهيد صلاة شكر للرب الإله على نجاته من الموت قال فيها:

أســـــــبح ربـى بـإيمـان

واسـجـد لاسـمـه كل أوقـات

اللى أتانى فى الضـيـــقـة

وأظهــــر صنعـــه مع آيات

هو سـيـــدى وانا عـبـده

واشكره فى كل أوقـــــات

خلصنى من بعـــد الموت

بعـد أن قـالوا ها ذاك مـات

واسـالـه فـيـمـا أتمناه

يغـفـر لى كل الزلاّت

يقـبل صـومى وصـلاتى

ويمحـو عنى مـا قـد فـات

واســأل كل القـديسين

والأبرار مع الســــادات

واذكـر مـعـهم كل صـلاة

وكل ركـوع مع طلبـات

لعلى أنجـا من الكفـرة

وقت الشـدة والبلوات

يا كـفـرة يا قـوم أنجـاس

مـا تخـشـو رب القـوات

لا تظنوا انه ينســانى

لا فى درجـة من الدرجـات

لأنه لم ينسى عـبـده

لا من حى ولا من مـات

وهو مـتـحنن بعـبـيـده

ويفـرح بالضـال إذا آت

له اللطف مع التـدبيـر

صــاحب برهان مع آيات

بخـــلاف أوثان صم وعـمـى

صنعة شيطان له نصبات «أى احتيالات»

وتروى الكتب التاريخية أيضًا أنه من ضمن وسائل التعذيب التى عانى منها البطل الشهيد مارجرجس أن ساحراً يدعى «اثناسيوس» أعطاه كأساً مملوءاً بالسم وطلب منه أن يشربه، فقام مارجرجس برسم علامة الصليب على الكأس مما أبطل مفعول السم؛ فاغتاظ الساحر اثناسيوس جداً وكرر التجربة مرة أخرى، ووعد أنه إن استطاع أن يبطل مفعول السم هذه المرة أيضًا فإنه سوف يصبح مسيحيًا فى الحال؛ وبالفعل كرر مارجرجس رسم الصليب وشرب من الكأس الثانية، ولم ينله أى أذى؛ فصرخ الساحر اثناسيوس وأعلن إيمانه بالمسيحية؛ وعن هذه القصة تقول المخطوطة:

عـمل السـاحـر كـاس وأعطاه

بيـده من يده اتلقـــاه

أخـــذه وشـــربه بسم الله

واستبدى من خين افران «أى بسم الله باللغة القبطية»

شـربه القـديس بالسـرعـة

بإجـابة من غـيـر رجـعـة

عـادوا الكفـرة فى بدعـة

ولبـسـهم خـزى وبهـتـان

قـال له السـاحـر ياقـديس

اسـمع منى قـول نفـيس

خـذ كـاس تانى منى واقـيس

على نفـسى بأقـسى الإيمان

وإن اسـتوفـيـتـه وشـربته

ولم يقطع فـيك من وقـتـه

جـمـيع مـا تشـير به أو قلته

أكـون عـبـدك وأقل كـمـان

وأؤمن بيـســوع ربك

اللى من صـغـرك حـبك

من دون الشـهـدا خـصك

وأشـهـر لك سـر وبرهان

قـــال لـه المـلطى يـامـــاهـر
اعـــمـل مـــا أنـت بـه قـــادر
دا انـا بـسم يـســوع صـــابـر
تحت الـوعـــد والـلى كـــان
عـمل له كـاس تانى مـسـمـوم
وتلا فيـه كلام ميـشوم «أى مـشـئـوم»
وعـقـــاقـيـر جـواه تعـوم
إن أراد يقـــتل بـه الجـــان
وعـــاد يعـــزم بأعـــلا صـــوت
ويتـــرجم بكلام مـــخلوط
مـــد يده وأخـــذه المغـــبـوط
شـــربـه واتـهـنـا بـإيمـان
وتـشكـر مـن فــــضـل الـلـه
واحـــد لا مـــعـــبـود سـواه
الـلـى كـــان عطشـــان أرواه
لأنـه كـــان وقـــتـه عطشــان
واثنـاســـيــوس الســـحــار
صـــاح بأعـــلا صـــوت اجـهـــار
أنـا أؤمـن بإلـه غـــفـــار
قـــوم عــمـــدنى يـاإنســان
يـاقـــديس قـــوم عـــمـــدنى
هـات الميـــرون وارشـــمـنى
لـعـل صـــلاتك تـرحـــمـنى
وانـول مـن قـــبلك غـــفـران
إيـاك أنـول الـطـاعـــــة
بـالأجـــرة وأهـل الـطـاعـــة
وازداد عـــفـــة وقـنـاعـــة
واحـــــسب مـع أهـل الايمـان

ولقد استمر عذاب البطل الشهيد مارجرجس سبع سنوات كاملة شاهد خلالها جميع أنواع التعذيب. وأخيرًا أمر الوالى بقطع رأسه ونال إكليل الشهادة وتذكاره يقع فى ٢٣ برمـودة الموافق ١ مـايو من كل عـام. وعن قطع رأسه واستشهاده، تقول المخطوطة:

وقـام الشجيع صلا وقضا فرايضه
وكل الطقـوس حوله الجـميع وياه
وأمـر واحد من الجمـيع بصحبتـه
وقال له اقضى حاجة سريع يافتاه
ومـد لـه عنقـه الشـجـيع بإرادته
وقـــضى مـــراده كـــيف مناه
ثلاث وعشرين يوم كانت نياحته «أى استشهاده»
فى شـــهـــر برمـــودة العظيم إياه
وساعة صعود روحه نـارت الأرض والسماء
بنور يتـــلألأ بعـــزم ضـــيـــاء
وفـرحت به كل الطقـوس برفـعتـه
وكـــاســـات رنانـة بكل لغـــاه
وتزينت له الســمـــوات بالفـــرح
بألوان مـــخـــتلفـــة بكل بهـــاء
يصيحـوا ياقـدوس بالمجـد والبـهـا
قـدوس قـدوس رب المجـد جل ثناه
وضـــربت لـه كل البـــوقـــات
فى السماء بكل الألحان والتماجيد سواء
ومـد المسيح يده وأخـذ وداعـتـه
قبضـها بيده الكريمة ورفع لسماه
وأمـــر مـــيـخـائيل يتلقـا بحلتـه
دمــــه الزكى الطاهر يتلقـــاه
وصعدت روحه بالمجد والعز والكرم
لكنيـــســـة الأبكار مع مـــولاه
ونصب على كرسى المديح مع الرضى
وأتوا جـميع الأبرار ساجدين معاه
ورؤساء ملوك العرش الكل يصفقوا
بـأنغـــام مـع تهـلـيل يـامـــحـــلاه

وتهللوا صفوف الملايكة جميعهم

وفرحت ملوك الأرض يوم وفاه

وارتجت الدنيا واضت بنورها

والفرح سابل بكل رضاه

وذاك النهار عيد فى الأرض والسماء

ويسوع سيدنا أمر بضياه

سبعة فى هاتور تكريس كنيسته

ويوم نياحته كان يافرحاه

وياما ظهرت له عجايب مفرحة

والرب اكسا الأرض ثوب نداه

واخضرت له كل الحقول لهيبته

وكل الأرض اعشبت بالصفاء

واشكر الله العظيم من فضله

الذى أوهبه هذه المراتب وعطاه

وهناك تقليد قديم فى جميع المدائح القبطية هو أن يختم ناظم المديح الأبيات الأخيرة بطلب الرحمة والصلاة من أجله وهذا ما فعله ناظم هذه المخطوطة حيث اختتم الأبيات الأخيرة من المديحة بهذه الصلوات والطلبات:

والناظم المسكين يرجو شفاعته

يوم اللقا والحشر اكون حداه

واللى نظم هذا المقال ورتبه

حقير وعاجز ما حد يستعناه

حقير النسب وقاصد لبابك متحسب

بكتر الطلب من جودك اترجاه

تكون لى عناية فى حياتى من العجز

وعند وفاتى عفوك اترجاه

تقبل سؤالى يا مجيب لدعوتى

وتمحى جميع اثمى وكل خطاه

لأنى يابس وحقير وعظمة خطيتى

وقرعت بابك الكريم ألقاه

وكل المساكين والمسيحين يا رب كون لهم

أحياء وأموات طالبين رضاه

ايدنا يارب بكثرة رحمتك

بعزة جلالك فى علو سماك

بحق حلولك فى البتول بعظمتك

تجعل لنا يوم الحساب نجاة



مصايب الشيخ مصايب

(حكايات مرحة)

جمع وتدوين:
علاء الدين رمضان السيد

خلف الشيخ مصايب الجهنى عدداً كبيراً من النوادر التى لقيت رواجاً كبيراً وانتشاراً واسعاً، ولما يزل يتردد صداها إلى الآن بين مختلف طوائف المجتمع فى مصر بعامة وجهينة بخاصة؛ فقد كان مصايب يحترف المنادمة والمتابعة لذوى السلطان والرئاسة وكبار رجالات الدولة والحكام وإقطاعى المجتمع، فذاع صيته واشتهر حتى صار علمًا فى بيئته وعليها ولها؛ فما من أحد فى جهينة أو القرى المحيطة بها يجهل شخصيته، حتى وإن لم يرو عنه شيئاً ولم يحفظ من نوادره طرفًا، فكلهم يتمثل لهذا الرجل فى وجدانه صورة ذات قسمات خاصة، وملامح مميزة وهيئة دالة على ذلك المرح الذائع، فشهرته الآن فى مطلع الألفية الثالثة - بعد مرور ما يربو على قرن من الزمن على حكاياته - ترجع لكونه قد صار شخصية بيئية دالة على قوة المجتمع الذى ينتسب إليه وقدرته على المواجهة المعنوية، كما كان مجتمع جهينة أكثر قدرة على المواجهة المادية؛ فمن العجيب أن تلك البيئة أنجبت - فى عصر واحد - الخضيرى (مصايب)، ومصطفى هاشم (خط الصعيد)؛ الحدة والعنف معًا، حدة اللين وعنف القسوة، لذلك فإن مصايب شخصية بيئية رأت فيها جهينة متممًا لصورة القوة لديها؛ فقد رأت جهينة أنها بيئة متفوقة سادت بالقسوة واللين، فمصطفى هاشم أخضع أموال الإقطاعيين ورقابهم، وكذلك هزأ الخضيرى مصايب منهم ونال بالفعل والقول، وظلوا بحاجة إليه يدافع عنهم وينافح، ويدفع ما لا سبيل إلى دفعه إلا باللسان، لا السطوة والسلطان. ونقف من خلال تلك الحكايات على مظاهر الحياة الخاصة للصفوة، منهج فكرهم وأسلوب حياتهم، إذ تعرض عدداً من سمات المجتمع الذى نشأت فيه وكان ساحة لصولاتها وجولاتها. وتعد وجهًا من أوجه الحكايات الشفهية، تلك الحكايات التى من بينها حكايات عاشت عبر الأجيال وسافرت عبر القارات؛ للحد الذى صرنا معه نمتلك لقصة واحدة من قصص ذلك التراث، مثل سندريلا Cinderella ما يربو على خمسمائة إصدار؛ من رادوبيس فى مصر القديمة، وحتى أشبوتيل Ashputel الروسية؛ فهناك عدد كبير من الحكايات تم تدوينها، وهناك عدد أكبر منها ظلت متناقلة دون تسجيل، ومنها ما سقط من الذاكرة ولم

يعد يذكره أحد، من هنا تأتي أهمية الجمع الميداني والتدوين في حقل التراث الشفاهي[1]، وأشير هنا إلى أنني تصرفت في تدوين النص الأصلي في ضوء ما جمعته من روايات متعددة للحكاية الواحدة، وما تسمح به الدراسات الفولكلورية في هذا الباب، في سياق أساليب التدوين اللهجي المتعارف عليها. كما حرصت في عمليات الجمع الميداني على اختيار دليل من أهل جهينة واستفتحت الحديث بيننا بالسؤال عن مصايب وعائلته ومن بقى منهم على قيد الحياة، حتى وصلت إلى ابن الشيخ مصايب الحاج محمد عبدالرزاق الخضيرى، وفي عمليات الجمع عنيت بتغيير الدليل في كل مرحلة وعدم السماح له بالتدخل في سير عمليات التسجيل، التي نتج عنها هذه النسخة المدونة من حكايات الشيخ مصايب.

الرواة:

أهل جهينة وعنيبس والطليحات والنزات السبع وبعض أهل طهطا وبلصفورة وجرجا، وبعض أهل القاهرة ممن لهم جذور جهينية، ولكن مع الأسف الشديد انقرض الرواة الأصليون، وضاع الصوت الرئيسي الحامل لروايات ونوادر الشيخ مصايب وما بقى منه إلا الصدى، ولذلك نجد أن هناك حكايات ونوادر هي الشائعة بينما غيرها ليس من اليسير العثور عليه إلا بعد لأي أو مصادفة، وعدد كبير من تلك الروايات استحال تسجيلها إلا بالحيلة والتعمُّل.

وقد تنوعت أماكن الجمع الميداني، وذلك في مرحلتين رئيستين عني بهما الباحث؛ أولاهما: مرحلة الجمع والتعقب العشوائي للشيخ مصايب وأخباره، وأخراهما: مرحلة الجمع الموجه؛ ففي مرحلة الجمع العشوائي استقى الباحث عدداً من المعارف والأخبار والنوادر التي كانت قاعدة أولية لسير البحث ومسيرته، في تلك المرحلة اتسع النطاق الجغرافي ليشمل: حدائق حلوان والمعادي والقلعة (القاهرة: يونيه ٢٠٠٣)؛ ثم بني غازي ومصراته (ليبيا: يوليو ٢٠٠٣)، ثم ساحل طهطا، وسوهاج ، وجرجا (سوهاج: أغسطس ٢٠٠٣) أما المرحلة الأخرى فهي المرحلة الموجهة، وقد حصر الباحث جمعه في تلك المرحلة على أماكن بعينها، هي: جهينة، والطليحات، وطهطا في محافظة سوهاج بصعيد مصر، وهي مرحلة التسجيل والتحليل.

وأذكر بعض من الرواة الذين اعتمدت عليهم في تسجيل مادة البحث:

م	الراوى	السن	المكان	التعليم	عدد الروايات
١	جمال فهمى سالم عبود	٤٥ سنة	الطليحات	فوق المتوسط	٢
٢	حامد عثمان	٤٠ سنة	جرجا	جامعى	١
٣	حسام عبدالمقصود	٢٨ سنة	الطليحات	متوسط	٣٨
٤	خالد أبو النور قطبى	٣٥ سنة	جهينة	متوسط	٤
٥	الخضيرى محمد غزالى	٣٥ سنة	جهينة	متوسط	٤
٦	عم خليفة الجهنى	٧٠ سنة	جهينة	-	حول حياة مصايب
٧	طارق القاضى	٣١ سنة	طهطا	متوسط	٣
٨	الجد عبدالفضيل	٩٤ سنة	الطليحات	-	حياة الماضى
٩	عم عوض	٧٥ سنة	جهينة	-	٤
١٠	الحاج محمد الجهنى	٥٦ سنة	جهينة	أولى	٥
١١	الحاج محمد عبدالرزاق الخضيرى	٧٣ سنة	جهينة	أولى	٩

(١) Review Online; Rohini Chowdhury, (2003), in:
* htth://www.longlongtimeago.com/llta_newsletter.html

الراوى الرئيس:

الحاج محمد عبد الرزاق الخضيرى محمد أحمد غزالى (٧٣سنة)، يعمل وكيلاً للمحامى خلف على أبو درب فى جهينة الغربية، واسمه (محمد عبد الرزاق) اسم مركب، وهو الابن الأكبر للشيخ الخضيرى مصايب، وقد حضر الراوى خمسة أجيال: جده عم جده، وجده والد أبيه، وجيل أبيه، وجيله، ثم جيل أبنائه. عمل محمد عبد الرزاق فى قسم الحفر والزنكوغراف بجريدة المصرى، وقد كان مشغولاً بعمله عن متابعة رحلات والده ومشاركته مجالسه ومنتدياته وحفلاته، لكنه كان أحياناً يحضر حفلة أم كلثوم فى الأزبكية بسبب شهرة والده هناك. وقد كان الراوى دقيقاً متعاوناً فيما يتعلق بحياة والده، لكنه آثر الحياد فيما يخص حكاياته وادعى أن الناس تجيدها أكثر منه، وأن الجيل الذى كان يحفظها قد انقرض، أى جيل إذا لم يكن الجيل الناقل الحافظ هو جيله نفسه؟ لكن يبدو لى أن لديه موانع شرعية وأيديولوجية تمنعه عن الخوض فى ذلك؛ لأن فى الروايات عدداً كبيراً من الحكايات قد ينصرف مفهومه إلى معانٍ تنافى الجدة والخلق الرفيع.

الحكايات

مصايب الخضيرى مصايب

(١) أنطح (الراوى: طارق القاضى، ٣١ سنة، طهطا).

قاعد على الجسر فى جهينة والعمدة الحويج معدى، فالعمدة رمى عليه السلام، فى رميته السلام رفع العمدة راسه من تحت لفوق. فراح الشيخ مصايب هز راسه ناحية اكتافه يمين وشمال. وراح العمدة ورجع، لما رجع لقيه لسه قاعد مكانه. ع يقول له العمدة إيه: أنا ع ارمى عليك السلام يا مصايب وانت تقولى لا؟ قال له: انت ع تسألنى أنطح؟ قلت لك لا.. متنطحشى.

(٢) التكاية هى الفرق (الراوى: جمال فهمى سالم عبود، ٤٥ سنة، الطليحات).

مصايب ليه نوادر كتيره، ومن ضمن: كان يجتمع مع واحد من البحيرة. مرة كان قاعد مع البحراوى على دكة وبينهم تكاية، فحب البحراوى يجر نهاش مصايب. ويغلبوا فـ ع يقول له: تقدر تقولى لى إيه الفرق بينك وبين الحمار. قال له التكاية دى. فقصد الراجل البحيرى، فقال له خلاص آمنت إنك غلبتنى.

(٣) (تلعب) فى الحيطة تنور (الراوى: حسام عبد المقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

نزل فندق فى مصر وكانت المرة الأولى اللى يتعامل فيها مع الكهرباء، أضاء له خادم الفندق الغرفة، وعندما أتى الليل أراد أن يطفئ نور المصباح لينام، فأخذ ينفخ فيه مرارًا والمصباح لا ينطفئ فاستنجد بالخادم فعلمه الخادم كيف يطفئ وكيف ينير، فلما عاد إلى جهينة سألوه عن أعجب ما رأى فى مصر، قال مصايب: «(تلعب فى) الحيطة تنور (تلعب فى) الحيطة تطفى» هوه ما قلش كده؛ قال بدل كلمة (تلعب) دى لفظ خارج زى اللى فى نكتة (حكاية = تحية الملك) كده.

(٤) جهينة فين (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

فى مجلس من المجالس، كان فى الجيزة، وفى القعدة واحد من الحاضرين سأله. بيهزأ منه، عايز يضحك عليه. قال له: أنت منين يا شيخ مصايب؟ «قصده يتريق على اللى واكل الجو من حواليه ده»؛ قال له مصايب: «أنا من جهينة»، قوم الراجل سأله: «وفين دى من جنينة الحيوانات؟»، قال له مصايب: «من بعد الجيزة ومقبل بره السور» فاتغير لون الراجل وذهل كده من الرد، لكن بان عليه الزعل قوى لما ناس من القاعدين فهمتها وضحكوا. والعبارة فى أن مصايب كان

يقصد إن الجيزة وجوه همه جنينة الحيوانات واللى بره همه اللى مش حيوانات، البحراوى كان عايز يوقعوا راح هوه الشيخ مصايب اللى وقعه.

(٥) كلثوميات (الراوى: الخضيرى محمد غزالى، ٣٥ سنة، جهينة الغربية).

أما بالنسبة لأم كلثوم.، فليه نوادر ياما معاها، كانت تبعت له تذكرة كل حفلة تعملها، كانت بتعمل كل شهر حفلة. فقعدت شهرين تلاتة نسيت مصايب. كانت أم كلثوم زى ما تقول كده أهملته. كانت بتديله تذكرة جات نسيته كام شهر كده. فمسكتش، جه راح فى حفلة من حفلات أم كلثوم. عدى فى الأول على محل منيفاتوره فى الأزبكية وقال له هات توب قماش وفضل يلف يلف لغاية ما عمل عمة غريبة قوى تطلع فى وسعها ييجى متر ومطلع لها زعرورة كده من فوق. وفى عز ما أم كلثوم بيزيطولها وأيوه يا ست وكده. جه مولع فى حتة الزعرورة اللى طالعه دى. راحت الناس بدل ما هى بتزيط على أم كلثوم سابوها وهاصوا نار مولعه فى عمة الراجل، فراح قال لهم إيه يا ناس الهيصة دى وعلى إيه دا كله.

(٦) حمارتك راحت (الراوى: الخضيرى محمد غزالى، ٣٥ سنة، جهينة الغربية)

فى جنازة. كان قاعد العمدة حسين الحويج (عمدة جهينة)، قام واحد نعس شخر. قام مصايب طلع من بره وقعد يلف، راح راجع وقال ياللى شخرت حمارتك راحت و ع اندوروا عليها قام الراجل قال: يا بوى دا أنا شاحتها. قال له: اقعد خلاص اللى اندوروا عليه القيناه. وتروى هذه النادرة كذلك بصورة مختلفة؛ وكل صورها تتعلق بالفعلة التى أتاها الرجل الضيف، فبعض الروايات تقول: إن رجلاً ضحك فى العزاء.

(٧) حوشوا الكلب (الراوى: جمال فهمى سالم عبود، ٤٥ سنة، الطليحات).

مرة كان ماشى ورايح عند جماعة فـ لامؤاخذة الكلاب هوهوت عليهم فـ ع يقول لهم: حوشوا يا ولاد الكلب. من غير ما يقصد الشتومة ولا حاجة قصده شريف. بيقولهم يعنى حوشو الكلب. وهناك رواية أكثر تحديدًا: قيل إن الشيخ مصايب دخل بيت العمدة أحمد سالم فى الطليحات فزمجر الكلب فى وجهه فى الوقت الذى خرج فيه نفر من أولاد العمدة لاستقباله؛ فإذا به يقول: «حوشوا ـ ياولاد ـ الكلب». فما كان من العمدة الجالس بالداخل إلا أن انفجر ضاحكًا.

(٨) دى الوالدة (الراوى: عم عوض، ٧٥ سنة، جهينة الغربية).

واحد من الباشوات بتوع زمان قال له إن جبت فىَّ نكتة أديك عطية. قال له طيب، إلا وجات ـ الباشا معاه ـ كلبة والدة. دخلت عنده وعيالها وراها. قال له هيه دى الوالدة يا باشا. قال له الباشا: أيوه هى دى. قال له: طيعوهم ولو كانوا كفار.

(٩) زرع الكبايات (الراوى: عم عوض، ٧٥ سنة، جهينة الغربية).

كان بيتحامق على واحد: قال له الكبايات عندنا ع تتزرع قال: ع تتزرع إزاى؟!. قال له: عندنا ع نزرعوها. قال له طب الكبابى اللى محزوزة فى النص دى تعملوا فيها إيه؟. قال له: نعطشوها فى التالتة؛ يعنى نزقوها مرتين تلاتة ونيجى فى الرابعة ما نزقوهاش فتروح تعمل حز فى النص.

(١٠) سمك قديم (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

مرة كان فى إسكندرية؛ فى مطعم، بتاع المطعم جاب له سمك بارد وناشف. يمسك السمكة ويجى حاططها جنب ودنه وينزلها على الطبق، وييجى ساكت. يمسك السمكة تانى ويحطها جنب ودنه ويجى منزلها على الطبق وييجى ساكت. جه بتاع المطعم قال له: ع تعمل إيه يا عم الشيخ؟. قال له: أنا معايا ولد عمى غرقان ليه تلات تيام وع اسألها عليه قالت لى أنا لى هنا أسبوع فى المطعم.

(١١) العتب ع السمع (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

كان الشيخ مصايب فى أحد المجالس بالقاهرة، فسأل رجلاً لم يعجبه حديثه ولا هيئته: من أى البلاد أنت؟. فقال: من طنطا، فردد الشيخ مصايب مستوثقاً: من طهطا؟. قال الرجل: لا من طنطا - شىء لله يا سيد يا بدوى - فقال مصايب: معلهش، العتب ع السمع، وإنا إن شاء الله لمهتدون؛ وصمت. هذه الحكاية تروى على أنها من أخباره فى سياق طرفة أخرى الرجل فيها من المنصورة سمعها مصايب بهجورة(بهجورة من أعمال قنا)، ويروى فيها رد مصايب: «معلهش يا بنى العتب ع السمع ربنا يهدينا» وتستأنف الحكاية مسيرتها بقوله: «أهل المنصورة ولاد أسود» ولم يوردها بصيغتها الأولى «وإنا إن شاء الله لمهتدون» إلا رجل كبير السن من أهل القلعة بالقاهرة، وقال إنه يقصد قوله تعالى: «إن البقر تشابه علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون»، ثم رواها كذلك حسام عبدالمقصود، ويعضد روايته النادرة بهذه الصيغة: الصيغة الأخرى لها إذ إنها كذلك لا تخلو من إسقاط لكنه بذىء وسيىء ومهين إذ إن أنثى الأسد هى لفظة خففتها اللهجة المصرية واستخدمتها استخداماً مهيناً للدلالة على المرأة المنحرفة، وقد رويت حكاية أخرى (حكاية، ولاد ديابة وولاد أسود) استخدم فيها مصايب الجزء البذىء من هذه الحكاية وجعل منه مفارقة بنى عليها حكاية وقعت بينه وبين أحد القاهريين فى محاجة القاهرى يدعى أن أهل الصعيد مجرمون والشيخ مصايب يدعى أن أهل القاهرة تستشرى فيهم البلطجة.

(١٢) عينونى ديك (الراوى: حسام عبد المقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

فى آخر حياته اتعين فى الحكومة، اشتغل مؤذن فى جامع سيدى العينى، فواحد بيسأله: اتعينت إيه يا شيخ مصايب؟ قال له: عينونى ديك.

(١٣) قصر فى الجنة (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

أهداه الباشا الشندويلى قفطانا دون جبة أو عمامة على جمع من الناس فدعا له بصوت جهورى، قال: أعطاك الله قصراً فى الجنة دون سقف أو سور وجعل الشمس فوقه وحواليه؛ فضحك الشندويلى وأمر له بعمامة وقفطان.

(١٤) كلثوميات: (الراوى: محمد عبدالرزاق الخضيرى، ٧٣ سنة، جهينة الغربية).

فى حكاية له مع أم كلثوم فى طهطا. هنا هه أقول لكم عليها برضه، دى سمعتها: أم كلثوم فى بدايتها كانت تروح البلاد والمحافظات تعمل حفلات، أيام كانت بتلبس لا مؤاخذة العقال والبالطو، ومن ضمن كانت فى طهطا قهوة اسمها قهوة أبو غزالة، كانت على مستوى زمان، دلوك قاعدة بس ما...؛ جنب المركز من غربه.

كانت زمان أيام القطن أما كان فى عز عهده، كانت التجار والناس والمشايخ والعمد يروحوا يقعدوا عليها، راح أبو غزالة جاب أم كلثوم. وفيه نادى شرق المركز عملوا الليلة فيه، جنب مركز طهطا بالظبط بين جامع عبدالعال والمركز، بيت رئيس المدينة دلوك. مأمور المركز دعا المشايخ والعمد فى البلاد كلها وطلعوا إعانات، التذكرة بخمسين قرش وكانت الخمسين قرش حكاية. فالمشايخ كانوا يلموا من كل بيت تعريفه ويروحوا يدفعوا التذاكر، المهم: لما راحت المشايخ والعمد كلها لابسة عمم وطربوش، قوم العمة عاملة زى لوزة القطن، فلما طلعت هى على التخت، على المنصة بتاعت المسرح ورايحة تغنى، بصت لقيت العمم كلها بيضة، قوم قالت: «القطن فتش»، قام الشيخ مصايب قالها: «ربنا يكفيه شر الدودة». دى النكتة اللى عرفت مصايب بأم كلثوم.

(١٥) الكاكولة (الراوى: الخضيرى محمد غزالى، ٣٥ سنة، جهينة الغربية)

عطاه الباشا الشندويلى جبة ففرشها على الطرابيزة قدامه وكتب على ظهرها أشهد أن لا إله إلا الله، فقالوا ليه ما كملتيش الشهادة؟ قال: أصلى الجبة دى من قبل البعثة، الباشا يعرف إن خير الخمر المعتقة.

(١٦) كل واحد جمعة (الراوى: الحاج محمد عبد الرزاق الخضيرى، ٧٣ سنة، جهينة الغربية).

أنا حضرته مرة فى دوار الدقايشة فى نزلة الدقيشية. كان المرحوم قبيصى مرسى جايب الشيخ محمود صارو من طهطا والشيخ صديق المنشاوى، وعاملين ليلة بتاعت ليلة مولد النبى، ف من ضمن فى أثناء الحفلة الشيخ صديق قرأ أول عُشْر: «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة» قرا يعنى فى سورة النور وصدق. وفى أثناء ما صدق الشيخ صديق قام واحد من عنيبس اسمه جمعة، خد بالك من الاسم كان اسمه جمعة. كان زميل الشيخ خضيرى مصايب فى الأزهر ونكتى زيه. قام جمعة ده قال: يا جماعة، اسمعوا فيه واحد اسمه الشيخ خضيرى مصايب من جهينة. مراته ماتت. قام راح قعد يملطش ويبكى تحت رجليها جات الناس: يا راجل دا انت راجل طيب وحافظ كلام ربنا، ومش عارف إيه وبتاع. قام واحد زهق منه قال له طب الميت ع يعيطوا... يعنى لمؤاخذة هوه جه تحت رجليها واخد بالك وع يعيط وهو قالوا طب الميت ع يعيطوا فوق راسه مش تحت رجليه، قال له أنا ع اعيط على النص اللى كان نافعنى. الغرض السامر كله قعد يضحك، وكانت نكتة خدت رجه يعنى، قام واحد اسمه عبدالرحيم البيه من نزه. قال له: آه.. أهه جمعة.. أهو من عنيبس عاد ده.

الغرض قال له روق يا شيخ عبدالرحيم. قام مصايب رد قال: يا اخوانا أيام السلطة خدوا الناس راحت الحرب مع الأتراك والإنجليز وفيه ناس جات وفيه ناس محدش يعرفها راحت فين. ففيه واحد كان متجوز وحده وبعدين اتأخر ما جاش. ولد فلان جه وولد فلان جه وولد فلان جه. وولد فلان ماجاش. وهوه من ضمن الناس اللى قالوا مجاش. الغرض لما قطعوا الشك إنى هوه مش هييجى قام واحد خطب المره بتاعته، وهوه ع يكتب المأذون طب اللى كان فى السلطة. ده قعد يقول مرتى - والمأذون كان كتب - وده قعد يقول مرتى. يبقى مرت مين دلوكتى؟ ده عنده عقد رسمى وده عنده عقد رسمي. قام القاضى

قال: أنا هـ أحكم لكم عاد. قال: أنت ع تقول مرتى وهو ع يقول مرتى. قال: كل واحد منكم يعاشر جمعة.

(١٧) الكلاب (الراوى: خالد أبو النور قطبى، ٣٥ سنة، جهينة الغربية).

حاول راجل من المنيا فى مجلس بيت العمدة عمر عبد الآخر فى طهطا أن ينال من مصايب، فقال له: رحنا لبيت العمدة (حسين الحويج) فى جهينة، فاستقبلتنا الكلاب من أول البلد لغاية دوار العمدة. فقال الشيخ مصايب: لا.. كلاب إيه دى اللى بتحكى عنها، أنت جيت فى النهار والكلاب مقبلة، أما لو جيتها فى الليل هتلاقى شى ما لوشى آخر متعرفش فيه أبوك من أخوك.

وفى رواية تانية كان عند بيت عبد الآخر فى طهطا. على حكاية برضه الكلبة دى. وبعدين قال له: يا شيخ لو جبت فينا نكت تاخد عشرة جنيه. قال له: عشرة جنيه!. قال له: طيب ماشى. وبعدين جو وهمه قاعدين قال له: الوالدة دى يا شيخ محمد؟! (يقصد العمدة محمد عمر عبد الآخر). قال له محمد عمر عبد الآخر: دى مخلفة اتنين لما يقوموا على بعض ماتعرفش أبوك من أخوك.

(١٨) لى عليك مرّة (الراوى: حامد عثمان، ٤٠ سنة، جرجا).

دخل دورة مياه عمومية فى قصر النيل وعندما خرج طلب منه العامل خمسة مليمات، فأعطاه عشرة وتركه ومضى، فناداه العامل لك باقى خمسة مليمات، فقال له: يبقالى عليكم مرة.

(١٩) المدمس حاضر (الراوى: الحاج محمد عبد الرزاق الخضيرى، ٧٣ سنة، جهينة الغربية).

من ضمن الكلام بتاعه. بيقولك الطلبة لما جه الشيخ المراغى ودخل تعديلات فى الأزهر قوم ع يتكلموا وبيقولوا: طلبة الأزهر ومش عارف إيه والرسمى والقسم العام وحاجات زى كده، قوم ع يقارن بين الطلبة بتاعت زمان وبتوع العمدان وطلبة اليوم اللى همه فى النظام الجديد. قال له: طلبة اليوم بياخدوا المدمس حاضر والصبح قضا. يعنى.. بتوع العمدان كانوا يصلوا الفجر حاضر. لكن طلبة اليوم بياخدوا المدمس حاضر يروح يجيب المدمس الأول ياكله حاضر وبعد كده ـ واخد بالك ـ يبقى يصلى الصبح قضا. يعنى معنى الكلام التعليم حصل فيه ارتجاج لأن الشيخ العمود كان بيعلم الإنسان اللى قدامه على أساس العلم وإنما النظام الجديد بقى التعليم علشان يطلع يلقى وظيفة دى معنى كلمته المدمس حاضر والصبح قضا.

(٢٠) مصر زمانها غرقت (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

كان فى القاهرة وأثناء عودته دخل دورة المياه فى محطة مصر، وخلع لباسه وتهيأ للجلوس لقضاء الحاجة، وبينما هو على هذه الحال أمسك بحبل يتدلى من صندوق حديدى واعتمد عليه فانجذب معه إلى أسفل واندفع ماء السيفون فخرج مهرولاً، ولما عاد إلى جهينة سأله الناس: «إزاى حال مصر؟» قال مصايب: «مصر زمانها غرقت واللباس عايم فوقيها».

(٢١) موسى راح وحده (الراوى: طارق القاضى، ٣١ سنة، طهطا).

يقولك: إن الشيخ مصايب كان كل خميس يروح طهطا عند بيت عبد الآخر، عند العمدة عمر عبد الآخر. يقولك كان كل

يوم خميس يروح طهطا يقعد فى السوق شوية وبعد كده يروح يقعد عند محمد عمر ده. فكان يغديه العمدة محمد عبد الآخر ويقضى معاه النهار، وف يوم راح له ومعاه ناس من جهينة، سألوا على العمدة، قال العمدة للخدام: قول لهم العمدة مش قاعد، فمشى عمنا مصايب مع الناس وصلهم لأول الطريق كده وجه راجع، فلقى العمدة واقف فى التراسينة، فقال له يا عمدة دا موسى لما راح لربنا ربنا قابله. وانت بتنكر نفسك مننا، قال العمدة: موسى قال لأهله امكثوا فى السوق وراح وحده، مخدلوش معاه تمانين نفر.

(٢٢) هدية وعطية (الراوى: حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

مأمور المركز جاله اتنين اتعينوا عنده جديد واحد اسمه هدية وواحد اسمه عطية. كانوا متقمعين كده ومتنزهين وما عاطينش حد معاهم. المهم المأمور متغاظ منهم وعايز حد يزقهم. فبعت لمصايب وقال له؛ فجه مصايب لابس لبس نزيه ومتوضب على الآخر، وراح قاعد وسط الاتنين دول وراح حاطط رجل على رجل. كان لابس جزمة فرده منها بيضة والفردة التانية لونها بنى، فقعدوا يضحكوا عليه قوى. فقال لهم: ع تضحكوا على إيه؟، فيقولوا له: حد يلبس جزمة كل فردة شكل، قال لهم معلهش أنا أصلى أقرع ونزهى وجزمتى دى مرقعة فردة هدية وفردة عطية.

(٢٣) واحدة باقيالك (الراوى: محفوظات الباحث).

مرة فيه راجل تقل على الشيخ صديق لما كان عند الشيخ مصايب، يقول له والنبى يا عم الشيخ تقرا كذا، والنبى تقرا كذا، وكل ما يخلص الشيخ صديق عُشْر داك التانى يقول له: والنبى اقرا كذا وكذا، المهم راح مصايب قال للراجل: كده انت طلبت من الشيخ صديق يقرا لك القرآن كله وما فاضلشى حاجة تسمعها هنا إلا آية واحدة، اقرا له يا شيخ صديق: «إنى أنذرتكم بواحدة أن تقوموا». فضحك كل اللى موجودين فى المجلس، يعنى هوه يقصد إنه يمشيه.

(٢٤) يوم العيد (الراوى حسام عبدالمقصود، ٢٨ سنة، الطليحات).

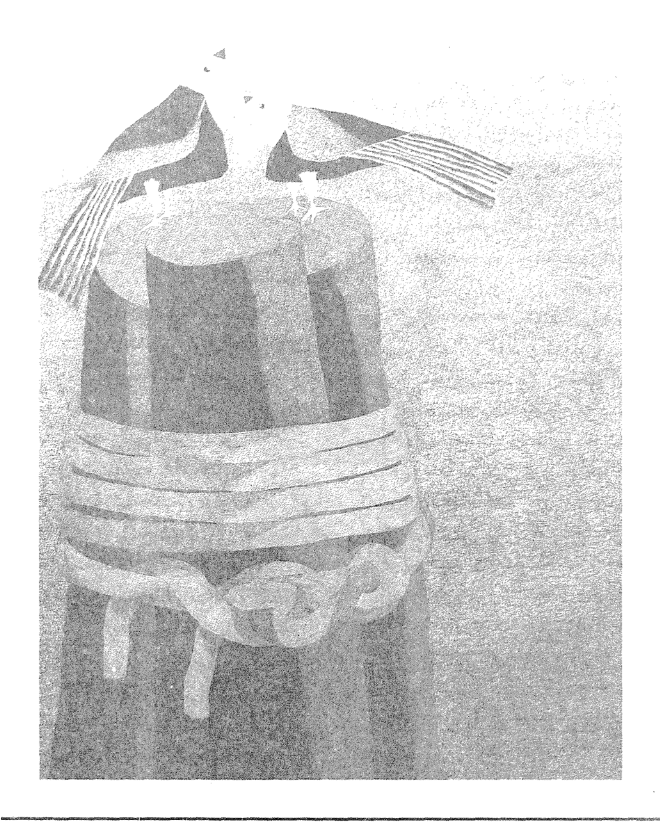
كان الباشا الشندويلى فى كل عيد يعمل وليمة لحبايبه وأصحابه، وفى سنة من السنين قصد الباشا الشندويلى الحج، فكان فى وداعه الناس كلها من أصحابه ومعارفه من الأعيان وغيرهم، وكان من بينهم الشيخ مصايب، فلما هم جه ماشيين، جه الشيخ مصايب ومسك وتبت فى إيد الباشا الشندويلى من شباك العربية، وقال له: «والنبى يا باشا ماتفضل هناك لغاية العيد علشان وليمة يوم العيد ربنا ما يقطع لك عادة»؛ فكل الواقفين ضحكوا.

الخاتمة:

هذه أربع وعشرون حكاية من نوادر الشيخ مصايب، تمثل جزءاً من النسخة المدونة فى تلك الحكايات التى قمت بجمعها ودرسها وتحليلها، متمنيًا أن يتاح لى نشر أجزاء أخرى من الحكايات ومن الدراسة التحليلية؛ آملاً أن أكون قد

حـرثت بذلك البـحث - مـا نشـر منه ومـا لم ينشـر - أرضًـا منذورة للجدب والعفاء، فالحكايات الشعبية أشبه ببئر الماء، إذا اسْتُهْتِنَ هتن وإذا تُرِكَ جف؛ ومـا حسبى فى ذلك إلا أننى كنت صـادق النيـة مـاضى العزم حـثيث الطلب، فإن أجدت فمشاعل كثيرة أضاءت الطريق وأياد ودودة ترفقت وأعانت، وإن أسأت فمن نفسى، وأود فى الختام أن أستثير الانتباه إلى أنه علـى الرغـم من نسـبـة هذا العـمل لى، إلا أنـه مـا كـان ليتشكل وينمو ويكتمل بغير ذلك التعاون الصادق والمساعدة المخلصـة التـى قدمـهـا لـى عـدد كـبـير ممـن عنوا بموضـوع البـحث فـى مـحـيطه، من أدلاء ورواة، ومن غـيـر هؤلاء وأولئك مـن أهل جـهـينة الذين لـم يزالوا يتـصـفـون بصـفـات عربية بكر.





العديد

فن التسرية عند نساء الصعيد

جمع وتدوين:
محمد شحاتة على

العديد الذى يقال عند موت الأب:

عند البدء بالعديد توجد عدّودة تبدأ بها الباكيات فى بداية كل جنازة تشبه اللزمة أو الاستهلال. وهى ثابتة فى بداية كل عديد ونصها:

والله إن بكيتى استغفرى ربك
على دى الصحابة والنبى قبلك
والله إن بكيتى استغفرى الرحمن
على دى الصحابة والنبى قدام

ويظهر من هذه الأبيات معرفتهم بالذنب الذى يستدعى الاستغفار وهو العديد ويظهر ذلك فى كلمة «استغفرى ربك» بسبب (إن بكيتى) وأيضًا تظهر الثقافة الدينية فى استشهادهم بموت النبى والصحابة. وإن هذه الكأس كما دارت عليهم دارت على هذا الميت، ويظهر ذلك فى كلمة (على دى) أى على هذه الحالة.

هذه النصوص التى سنعرضها إما على لسان أهل الميت أو على لسان (الشلاَية) التى تقول بلسانهم مؤدية بذلك دورها وعملها. وإليكم هذه الأمثلة:

يا أبوى حبيبى يا زرار التوب
يا قمع سكر أبل بيك الشوق
أبوى حبيبى يا زرار توبى
يا قمع سكر أبل بيه شوقى

فى هذه الأبيات البسيطة فى كلماتها العميقة فى معانيها نقف فى دهشة شديدة أمام هذا التشبيه القوى جداً الواضح فى قولها (يا زرار توبى) نسأل ما فائدة الزرار فى الثوب؟ إنه يغلق ويستر ما تحته، وهنا تشبه الأب بأنه الزرار الذى يستر أغلى ما عندها وهو جسدها، فهو فى حياته ستراً لابنته من حوادث الحياة، فهو حمايتها الوحيدة والقوية وأيضًا تشبه بأنه الشىء الحلو فى حياتها من خلال قولها (يا قمع سكر أبل بيه شوقى).

تشبيهات بسيطة ولكنها جميلة جداً تظهر مكانة الأب وقيمته عند ابنته ومعنى كلمة (قمع سكر) أى كتلة من السكر متماسكة تشبه القمع، وكان هذا الشكل للسكر موجود لسنوات ليست بعيدة فى الثمانينيات تقريبًا، وكان يأتى لنا عن طريق وزارة التموين.

بكائية:

عيزاك يا ابايا ما عيزاش حاجة

عند الكفن تضى جميع حاجة

عيزاك يا أبايا ما عيزاش حاجات

عند الكفن تقضى جميع الحاجات

تقول الابنة هنا: أنها تريد أباها حيًا ولا تريد أى شىء آخر، وأن أقل شىء سيقوم به هو أنه عند موتها سيقوم هو بكل مراسم الجنازة بداية من شراء الكفن لها وحتى دفنها وتلقى العزاء فيها، فهذه الأشياء لها قيمة كبيرة عندها أكثر من أن يجلب لها أية هدايا أو مستلزمات، والتكرار بالجمع للتأكيد.

بكائية:

جابوا جديدك قوم يا نايم

قطع الجديد اللى غيّبك دايم

جابوا جديدك قوم يا نعسان

قَطع الجديد اللى غيّبك دوّام

هنا وصف لوقت إحضار الكفن للأب المتوفى ووصف هذا الكفن بالثياب الجديدة ويظهر ذلك فى كلمة. (جابوا جديدك) وتحث الابنة فى كلامها أباها على القيام من نومه اعتقاداً منها أنه حى اشتروا له ثياباً جديدة فيجب عليه النهوض ولبس الثياب. وتعود لوعيها وتأكدها من موته فتدعو على هذا الثياب الجديد الذى هو (الكفن) بالبعد، والزوال، ويظهر ذلك فى كلمة (قَطع الجديد) لأن هذه الثياب هى آخر ما يلبسه أبوها فى الدنيا وسيصحبه معه فى غيابه الأبدى فى قبره، ويظهر ذلك فى كلمة (غيّبك دايم).

بكائية:

والله اليتامى وردهم مقطوف

وقعادهم وسط العيال معروف

والله اليتامى وردهم دبلان

وقعودهم وسط العيال يبان

تصف الشلاّية هنا حال اليتامى بعد موت أبيهم وصفاً جميلاً ومحزناً، فتصف الأبناء بأنهم شجرة ورد والأب هو الزهور التى تُزيّن هذه الشجرة، وبعد موت الأب تصبح دون ورد لقطف هذا الورد أو تعرضه للذبول. وتصف جلوسهم بين الأطفال بالمذلة والهوان والإحساس بالضعف بفقد الأب، ويظهر ذلك فى كلمة (وقعادهم وسط العيال معروف).

بكائية:

السوق حبك يا دايرة لمون

يا عمى سوّقنى أبوى مغبون

السوق حبك يادايرة رمان

يا عمى سوّقنى دا أبوى تعبان

يا عمى عسسنى قرار جيبك

لا يحس أبوى يثبت عليك عيبك

يا عمى عسسنى قرار الجيب

لا يحس أبوى يثبت عليك العيب

تصف الشلاية هنا حال الابن الذى كان يذهب إلى السوق مع أبيه فيشير إلى أى شىء فيقوم الأب بشرائه. وبعد موت أبيه ها هو قد ذهب مع عمه إلى السوق فطلب منه أن يشترى له احتياجات المنزل من السوق مثلما كان يفعل أبوه ويذكر عمه بما كان يفعله مع والده فى هذا المكان ويصبّر نفسه معتقداً أن روح أبيه موجودة تشهد على ما يحدث أو أن أباه مريض وسيشفى ويفعل له كل ما يريد.

ويظهر ذلك فى قوله (يا عمى سوقّنى دا أبوى تعبان) ويطلب منه أيضاً أن يعطيه من ماله أو ينفق عليه ولا يبخل عليه بالمال كأنه فى منزلة والده.

ويحذره أنه لو امتنع عن ذلك سيُحسب عليه خطأ، إذا عرف أبيه ذلك، ويظهر ذلك فى قوله (عسّنى قرار جيبك) وأيضا (لـ يحِس أبوى يثبت عليك عيبك).

السوق حبك: أى ازدحم وبدأت عمليات البيع والشراء به.
دايرة لمون ورمان: أى ملىء بالليمون والفاكهة.
عسنى: دعنى أضع يدك فى جيبك مثلما كنت أفعل مع أبى.
قرار جيبك: أى لا تخفى عنى ما به من مال.
لا يحس أبوى: يعلم أبى
يثبت عليك العيب: أى يأخذ عليك الخطأ ويلومك.

بكائية:

قلت يا أبايا حصب مكروب

خوضى على البحر بالمكروب

تغرق يا أبويا...

قال العشم مطلوب

أنا قلت يا أبايا حصب جارى

خوضى على بحرين وعدّالى

تغرق يا أبوى..

.. قال العشم جارى

تسرد الابنة هنا أشياء قد حدثت لها فى حياة أبيها، وتعرض أيضاً موقف أبيها ووقوفه بجوارها سنداً ومعيناً لها فتقول إنها حين حدث لها كرب وأرسلت لأبيها وطلبت منه العون سارع إليها، ويظهر ذلك فى (حصب مكروب) وتظهر أيضاً سرعة استجابة أبيها لها بأنه لم ينتظر أن يستقل مركب ليصل إليها فخاض البحر بسرعة ويظهر ذلك (خوّض علىّ البحر بالمكروب) لدرجة أنه من شدة خوفه على ابنته ولهفته لنجدتها كاد يغرق وهو يخوض البحر، ويظهر ذلك فى كلمة (تغرق يا أبوى) فرد عليها إن هذا واجبه وأن من حقها أن تعشم فى أبيها فهو أولى بها ويظهر ذلك فى (العشم مطلوب).

حصب مكروب: حدث لها كرب.
خوض: أى عدى على البحر بأقدامه.
بالمكروب: أى بسرعة شديدة.
العشم: الواجب.

ويظهر مما سبق مكانة الرجل فى المجتمع الصعيدى، فهو العائل الرئيسى للأسرة، وهو السند لها ومصدر حمايتها، ويظهر ذلك واضحًا فى فرحة الأهل بقدوم المولود الذكر، حيث تقام له الولائم والأفراح؛ لأنه سيحمل اسم العائلة والعكس عند قدوم المولود أنثى، وشدة بكائيات الرجال وعمق الحزن بها لهو أكبر دليل على ذلك؛ إذ إن زوجة الرجل المتوفى تظل تلبس الحداد طوال حياتها والعكس عند الرجال؛ إذ إنه بعد مرور أربعين يومًا على وفاة الزوجة يتزوج الرجل بأخرى.

هكذا إن أردنا أن نقيس حجم الإقبال من النساء على تأدية الواجب نجد أن الجنازات تجد إقبالاً هائلاً عن الأفراح التى غالبًا ما تقتصر على الجيران وذوى القربى، إن ميل المجتمع المصرى والصعيدى بالذات إلى الأحزان جعلنا نقف طويلاً عند هذه الظاهرة؛ لنعرف أسبابها، وهل الاحتلال والحروب التى خاضتها مصر ورَّثت عند الشعب الميل إلى الحزن أم أن الظروف الاقتصادية الصعبة التى تُولِّد مشاكل أسرية كثيرة، وهل لهذه الدرجة تؤثر الأحزان على الناس حتى الأميين والبسطاء منهم فتجعلهم ينظمون شعراً.

ما يقال عند موت الأم:

بكائية:

وأنا داخلة وألقيت جمعية

لقيت خزانة الود مخفيّة

وأنا داخلة قال لى الخشب خبر إيه

حبيبتك مشيت وأنت جاية هنا ليه

تمثل هذه البكائية عمق الحزن الذى يصيب البنت لموت أمها، فعندما كانت تأتى لزيارة أمها تجد الترحاب والحنان منها وتُخرج الأم كل ما تملكه، الظاهر منه والخفى؛ لتعطيه لابنتها، وتصف البنت حالتها بعد موت الأم أنها عندما ذهبت لبيت أمها وجدت أهل البيت من إخوتها ونسائهم وأولادهم مجتمعين (لقيت جمعية)، ولم يقابلوها بالترحاب والحنان كعهدها بأمها وأخفوا عنها كل ما بالمنزل (خزانة الود مخفية).

وتتصور هنا أن باب المنزل يكلمها ويقول لها لقد رحلت حبيبتك، فلماذا تأتين لبيتها!؟ ولِمَ تأتين! وكأنها تعقد مقارنة بين طريقة استقبال أمها لها وطريقة الاستقبال بعد وفاة الأم، ممن يسكنون بالمنزل، مهما كانت صلتهم بها وهذا المثال يوضح أن العلاقة القوية الحنون بين الأم وابنتها لا تماثلها أية علاقة أخرى.

بكائية:

رِيت شُقة من بعيد تلمع   قُلت الحبيبة ولاّ الطريق تجمع

أنا ريت شُقة زى شُقتها   قُلت الحبيبة جات عادتها

تمثل هذه البكائيـة لقطة أخـرى مما يحـدث بين الأم وابنتـها عندما تأتى الأم لزيارة ابنتـها فتقول هنا إنها رأت نفس ملابس أمها عن بعد، فظنت أنها أمها لأول وهلة، وبعد ذلك تذكرت أنها ماتت؛ فقالت إن الطريق يسير بها كل الناس ومعظم الملابس متشابهة.

شقة: ما يلبس فوق الملابس (الملاية اللف) وهى منتشرة كثيراً فى ملابس نساء الصعيد.
جات عادتها: جاءت لزيارتها كعادتها.

بكائية:

يا قعدتى على السلوم

القعدة من غيرها ماليها لزوم

تتصـور هنا عندمـا كـانت تجلس على سـلالم البـيت بجـوارها أمـها يتبـادلن أطراف الحـديث، وحـالهـا الآن وهى جالسة بغير أمها وتقول إن الجلسة بغير أمها ليس لها أية قيمة أو طعم.

السلوم: السلالم/ القعدة: جلسة السمر.

بكائية:

يا أمِ القريبة قريبتك فاحت

ولا عَطَت محروم ولا باحت

يا أمِ القريبةِ قريبتك رَنّت

ولاَ عطت محروم ولاَ منّت

تصور البنت هنا كرم أمها فى حياتها فتقول إنها كانت تعطى وتمن على المحتـاج والمحـروم وتصـور عطاء أمـها (بالقِربة) التى يوضع بها اللبن لاستخـراج السمن والجبن لتعطى منه الفقراء والمحرومين، والحال الآن بعد موت الأم وقد انتقلت شئون المنزل لغير الأم لا يعطون ولا يمنون على أحد مثلما كانت تفعل أمها.

القريبة: القِربة التى يوضع بها اللبن لاستخراج السمن والجبن.
فاحت: كشفت عما يحدث بعد موت الأم.
منت: تمن على المحرومين.

بكائية:

سلامة أيديك م الصفير

يا معدّلة المايل فى هويج الليل

سلامة إيديك م الغبرة

يا معدلة المايل على القَمَرة

هذه البكائية تصور حنان وحب البنت لأمها، وهى تقول لأمها سلامة يديك من الاصفرار بسبب الموت، ومن اختفاء الحياة من عروق يديك التى أصبحت عاجزة عن الحركة والعمل، وتتذكر أمها فى حياتها عندما كانت تقوم بعمل المنزل فى أصعب الأوقات فى منتصف الليل الحالك وأيضًا تحت ضوء القمر.

الصفير: تغير لونها إلى اللون الأصفر.
الغبرة: فقدان لون وإحساس الحياة.
هويج الليل: منتصف الليل.
معدلة المايل: تقوم بشئون المنزل.

بكائية:

أطوّحى يا نخلة البستان

فايتة عيالك على الجيران

اطوّحى يا نخلة الرَهبَة

فايتة عيالك على الغَربة

فى هذه البكائيـة تصف البنت أمـهـا وهى مـحـمـولة على الأعناق فى طريقها إلى القبر وتصفها بنخلة تتمايل وسط بستان نخيل أو نخلة فى وسط مكان تجمع العائلة وتقول لها لمِن تركت أولادك؟ ومن سيربيهم؟ الجيران أم الغرباء، وتشبيه الأم بالنخلة يدل على الشموخ والعطاء.

اطوحى: تمايلى.
عيالك: أولادك.
الرهبة: مكان خال وسط عدة منازل للعائلة الواحدة يتجمع الناس للجلوس فيه.

بكائية:

يا حبيبتى والراس جار الراس

نتحدتوا ما تسمعوش الناس

يا حبيبتى والفم جار الفم

محلا حديت البت ويا الأم

هذه البكائية تصف فيها البنت ما كان يحدث بينها وبين أمها. وتقول إنها كانت تقول جميع أسرارها لأمها، وتفعل

أمها أيضا ذلك، ولا يسمع أحد ما يدور بينهما ولا يعرف عنه شيء لأن الأم سر بنتها ومصدر النصيحة لها.

بكائية:

يا خالتى حنّى على حنّى

فيكى روايح من روايح أمى

تطلب البنت هنا من خالتها أن تكون حنوناً عليها كما كانت أمها. وذلك لصلة القرابة وهى أخت أمها فهى مثل أمها بالضبط.

بكائية:

أمى يا أبوى راحت فى بيت خالى

ما تشوف لنا خيرين يجيبوها لى

أمى يا أبوى راحت فى بيت عمى

ما تشوف لنا خيرين يجيبوا أمى

فى هذه البكائية لا تصدق البنت أن أمها ماتت؛ بل تتصورها غاضبة من أبيها لسبب ما وذهبت لبيت عمها أو بيت خالها، لتظل عنده وقت غضبها وتقول البنت لأبيها قل لأحد الناس الطيبين الخيرين يصلح بينكما ويذهب لإحضار أمى إلى البيت.

بكائية:

مين شار عليكى وقلَعك حجلك (الخلخال)

ولبسك الأسود على بدنك (جسمك)

مين شار عليكى وقلعك حلقَك

ولبّسك الأسود على بدَنِك

وتقول البكائية هنا مخاطبة ابنة المتوفاة من أشار عليك بقلع الخلخال والحلق وألبسك ملابس الحداد السوداء، وكأنها تسخط على الموت، الذى كان السبب فى أن تخلع البنت زينتها من الحلى والملابس، وتلبس ملابس الحداد لوفاة أمها. وتصور هذه البكائية عادة من عادات المجتمع الصعيدى فعند وفاة أحد الأقارب تقوم النساء بالتجرد من زينتهن ويلبسن الحداد.

ويمثل اللون الأسود رمزاً للحداد فى القرية ومن ثم تلتزم النساء المتزوجات وكذلك الفتيات البالغات بارتدائه فى حالة حدوث وفاة فى الأسرة، ويكون الالتزام بارتدائه داخل البيت وخارجه فى الأيام الأولى للوفاة وحتى الأربعين. واختيار اللون الأسود واتخاذه قيداً من قيود الحداد فى المجتمع المصرى ككل، قد يرجع إلى عادة مصرية قديمة. حيث كانت تلتزم الندّابات المشاركات فى إقامة الجنازة عند المصريين القدماء بلبس ملابس شفافة من اللون الأسود، كما ورد ذلك فى المناظر الجنازية بمقبرة (رع موزا) بمنطقة شيخ عبد القرنة (بطيبة الغربية) فنجد على الحائط الجنوبى لهذا المزار مناظر الجنازة(*).

بكائية:

والله الحبيبة توبها توبى

ولا تحمل الكلمة دى فوقى

والله الحبيبة قبتها قبى

ولا تحمل الكلمة دى يمى

قبتها: فتحة التوب عند الرقبة

تقول البكائية على لسان ابنة المتوفاة إن أمها وحبيبتها يلبسان ثوباً واحداً ومقاساً واحداً، وهى تشبه كل ما يقال عنها أو عن أمها من خير أو شر بالثوب. الذى يعيب البنت ويعيب أمها، وعندما تسمع الأم أية إساءة لابنتها تنهض مدافعة عنها ولا تتحمل عليها أى أذى؛ لأنها تعتبر هذا الأذى موجه لها شخصياً. وهذه البكائية دلالة على عمق العلاقة التى تربط الأسرة فى الصعيد فهى أسرة متماسكة شبهتها البكائية بالجسد الواحد الذى يلبس نفس الثوب.

يا حبيبتى يا أمى يا طرحتى الزيتى

يا عايلة همى وأنا فى بيتى

يا حبيبتى يا أمى يا طرحتى الخضرة

يا عايلة همى وأنا برة

تقول البكائية على لسان ابنة المتوفاة إن أمها بمثابة الطرحة الجميلة الملونة التى تستر رأسها، والأم تحمل هم البنت سواء هى فى بيتها أو خارجه، وتساعدها فى أعمال المنزل وتربى أولادها، وتوضح هذه البكائية فضل الأم على البنت حتى بعد أن تتزوج وتنتقل إلى بيت زوجها تظل الأم ترعاها وتسهر على مصالحها كأنها مازالت فى بيت أبيها.

موت الرجل العقيم:

بكائية ١:

أبو خليفة بيّضوا نحاسه

واللى بلاش قلّعوا ساسه

أبو خليفة بيّضوا قِدره

واللى بلاش قلّعوا جِدرُه

بكائية ٢:

صعبان عليا إلا خراب بيتك

على زعقة البومة على حيطك

صعبان عليا إلا خراب البيت

على زعقة البومة على دى الحيط

تصف البكائية الأولى حال الرجل المتوفى بدون خليفة بأنه بعد وفاته لا يجد من يذكره؛ لأنه لم ينجب من يحمل اسمه من بعده. وتصفه بالشجرة التى تقلع من جذورها فلا يبقى لها أثر فى الأرض، فما قيمتها بغير ثمار. وتصف من يموت وله أبناء بأن اسمه ومنزله سيظل عامر بأبنائه، واقتصرت فى ذلك بذكر أوانى الطبخ المصنوعة من النحاس ومنها القدر.

البكائية الثانية تصف بيت المتوفى دون أبناء بأنه بيت خرب مهجور تسكنه الطيور الجارحة وذكرت منها (طائر البوم) وهذا الطائر يمثل صوته فى المعتقدات الصعيدية فأل شؤم وإعلان بقدوم مصائب أو خراب، فأهل الصعيد يتشاءمون من صوت (البوم) و(الغراب). فزعقة البوم على بيت المتوفى دون أبناء يدل هنا على خراب هذا البيت لخلوه ممن يعمره.

الرجل الذى ترك بنات فقط:

بكائية:

بيتك يا أخويا لـ أحرته بسكه

والله الخراب ما تعمره بِنتَّه

بِيتك يا أخويا لـ حرته بمحرات

والله الخراب ما تعمروش بنات

أحرته: الحرث
سكة: آلة الحرث
بنته: بنات
محرات: محراث

تصف البكائية هنا بيت الرجل الذى أنجب بنات فقط وتركهن وتقول إن البيت لا تعمره البنت، وتدل هذه البكائية على اختلاف نظرة المجتمع الصعيدى للمرأة، وعدم مساواتها بالرجل؛ لأن البنت ستتزوج وتذهب إلى بيت زوجها وتنسب إلى زوجها، فيقال عنها (زوجة فلان) أو يمحى اسم أبيها ويغلق بيته وهذه النظرة للمرأة عانى منها المجتمع الصعيدى لسنوات، فهضم حق المرأة فى الميراث وفى التعليم حتى فترات قريبة، ولذلك نجد تجسيد ذلك واضحًا فى البكائيات، التى أشارت إليها بشكل مباشر؛ إذ إنه بعد وفاة الأم أو الأب تحرم البنت من دخول البيت ولا تأخذ ما كانت تأخذه فى حياتهما من مال أو محاصيل.

موت الرجل الموظف:

على باب دولابك زقزق القمرى

ورق الحكومة على الدولاب مرمى

على باب دولابك زقزق الزرزور

ورق الحكومة على الدولاب مركون

زقزق: غنى
القمرى: اليمام

حتى الموظف كانت له مفردات خاصة فى البكائيات منها ما يظهر عمله (ورق الحكومة) ومنها ما يظهر حياة الرفاهية التى يعيشها (الدولاب)؛ لأن الدولاب كان من مظاهر الرفاهية التى لا يهتم بها إلا أصحاب الوظائف فى ذلك الوقت. وتوضح البكائية حال الدولاب بعد موت الموظف وقد أصبح ملجأً للطيور تغنى فوقه لسكون الحركة فى هذا المكان، وذلك لأن من يستعمل هذا الدولاب قد رحل ولا يجرؤ أحد على نقل هذه الأوراق احترامًا للميت وخوفًا من روحه المتواجدة بالمكان.

وكان الإنسان فى الماضى ولايزال كثير من الناس حتى يومنا هذا يخشى أن يغير أى شىء صنعه أو استخدمه الميت على نحو معين، فإن ذلك يعنى اعتداءً على حرمة الميت ومصدرا لإثارة غضبه وغيظه ولعله يدفعه إلى الانتقام من

الحى الذى يقدم على ذلك، وقد احتفظت أمثال كثير من الشعوب المعاصرة ببعض الشواهد التى تقول إن الميت يتقلقل فى قبره إذا تعرض النظام القديم إلى الاضطراب أو التغيير، وهناك لدى شعوب أخرى أمثال وتعبيرات تؤكد أن من يبتدع عادة جديدة سوف يكون جزاؤه القلق وعدم الاستقرار بعد الموت(**).

ما يقال عند موت الزوج:

بكائية١ :

... قولى عليا يا ناكرة كدى

شوفى زمانى من زمن ولدى

... قول عليا يا ناكرة خيرى

شوفى زمانى من زمن غيرى

تقول البكائية على لسان الزوج. يقول الزوج المتوفى لزوجته فى هذه البكائية أبكى علىَّ وقولى وتحسرى يا من كنت تنكرين خيرى ومالى فى حياتى وتعتبرين ما أجلبه لك من رزق وخير قليل. قارنى الآن بين ما كنت أعطيك أنا وبين ما يعطيك أبناؤك الآن وبين معاملتى لك ومعاملتهم وقولى أيهما أفضل أنا أم أبناؤك.

بكائية ٢ :

ما تحدّتيش ولدك يعيب فيك

لما يتمحى شهر الغياب واجيلك

ما تحدتيش ولدك يتنتر

لما يتمحى شهر الغياب وأحضر

تقول البكائية على لسان الزوج، ويقول الزوج المتوفى لزوجته فى هذه البكائية ناصحاً لها أن لا تكلم ابنها أو تلومه على أى فعل ربما يعيب فيها أو يرفع صوته فى وجهها أو يحاول ضربها. ويحثها على الصبر إلى أن يرجع من غربته وكان هذا الاعتقاد سائد فى المجتمعات القديمة (بأن روح الميت تلازم البيت حتى اليوم الأربعين للوفاة، ثم تغادر الدار لتستقر فى مقرها الأخير)(***).

بكائية ٣:

تتوحشينى لو كنت أنا برة

وإش حالك لما غبت أنا بالمرة

تتوحشينى لو كنت أنا فى الغيط

وإش حالك لما غبت أنا ومشيت

تقول البكائية على لسان الزوج، يقول الزوج المتوفى لزوجته يذكرها بالعلاقة الحميمة التى كانت بينهما فى قوله (تتوحشينى) والتى تدل على الحب الذى كان يسود هذه العلاقة فيقول لها بأنك كنت تتأثرين بغيابى عن البيت لساعات قليلة وتتلهفين لحضورى سريعًا سواء كنت فى العمل أو فى الحقل، فما بالك الآن وها أنا قد رحلت بلا عودة. هل ستظلين على حبك لى أم ماذا أنت فاعلة.

بكائية:

مالَك تقيم عينيك لعينيًا

ياك الحياة والموت بين إيدينا

مالك تقيم عينيك لعنينا

ياك الحياة والموت بين إيدينا

مالك تقيم عينيك تكب دموع

ياك أنا معايا دوا الموجوع

تقول البكائية على لسان زوجة المتوفى تصف هذه البكائية ساعة الاحتضار التى مربها الزوج وتنظر إليه الزوجة ومن حوله بحزن عميق ولسان حالها يقول لماذا تنظر إلىّ بنظرة الأمل والعتاب هذه. هل تعتقد أن بيدى شىء يبعد عنك الموت ولا أفلعه أم أن الموت والحياة بيدى. لماذا تبكى وكأنك تتحسر على نفسك هل بيدى شىء يداوى الوجع والمرض الذى ألم بك ولم أفعله. الموت والحياة بيد الخالق.. وتعد ساعة الاحتضار من أصعب الأوقات التى يمر بها المحتضر وأهله. حيث الإحساس بالوهن والعجز وعدم القدرة على فعل شىء يخفف عن المحتضر. وما أصعب أن يكون بين إيديهم ومن دون أن يشعروا، تخرج روحه معلنة انتهاء العلاقة بين المتوفى وأهله للأبد..

بكائية:

والمنضرة عدّوا كراسيها

ودا كرسى مين اللى إتكسر فيها

كرسى العُروبى اللى محلّيها

والمنضرة عدوا الكراسى زين

ودا كرسى مين اللى إتكسر فى الليل

كرسى العروبى اللى عليه العين

والمنضرة فَذت لها عِلوة

واتشوّقت على دخلته الحلوه

والمنضرة فذت لها عِلوات

واتشوّقت على دخلة الحلوات

المنضرة: مكان الجلوس فى المنزل.
العروبى: هو شيخ العرب.
فذت: ارتفعت فى مكان ما.
اتشوقت: اشتاقت.
علوة: مكان الارتفاع.

تصف البكائيــة هنا المكان الذى كـان يـجلس بـه الزوج المتوفى وهو المنضرة وهى غرفة الجلوس فى البيت الريفى، وهى إما من مصاطب مبنية أو من دكك ومقاعد خشبية، ويظهـر من كلمـات البكائيـة حـزن المنضـرة الشـديد على المتوفى، وتصف غيابه كأن كرسى من كراسى المكان وقد كسر أو فقد وإن هذا الكرسى لأفضل شخص فى المكان كله فهو الذى يجمِّل هذا المكان ويعطيه الروح الجميلة، فهو شيخ العرب الذى تتجمع عنده جميع العائلة للحديث معه وأخذ رأيه وإن المكان الذى كـان يجلس به قد ارتـفع عن الأرض كثيراً حتى لا يجلس عليه أحد إلا صاحبه، وأن هذا المكان اشتاق للمتوفى ولدخوله به.

ما يقال عند موت الطفل:

إن حنت أمى أوعوا تلموها

بالسلسلة والقيد هاتوها

إن حنت أمى كأنها ناقة

تقطع حبال الليف مشتاقه

إن حنت أمى كأنها قاعود

تقطع حبال الليف ع المولود

حنت: اشتاقت
ناقة: أنثى الجمل
قاعود: ذكر الجمل

تقول البكائية على لسان الطفل الميت واصفة حال الأم.. إذا اشتاقت أمى إلىَّ وأنا فى قبرى فأتوا بها إلىَّ فأنا مشتاق إليها أكثر. ويصف أمه بالناقة التى تقطع الحبل المربوط حول عنقها لتذهب إلى وليدها أو بالجمل الذى يقطع الحبل ليذهب إلى وليده.. واختيار الناقة لوصفها بالأم اختيار مناسب حيث إن الجمل من أشد الحيوانات حفاظاً على أبنائه وحباً لهم؛ لأن الجمال تلد على فترات متباعدة.

بكائية:

النار تأكل فى الحطب والساس

وأزّى قلب الوالدة يا ناس

النار تأكل فى البوروبية

وأزّى قلبك يا مُربية

الثاث: الأثاث المصنوع من الخشب
أزى: كيف الحال
البوروبية: أعواد القمح اليابسة

تقول البكائية أن النار تأكل الحطب وأعواد القمح الجافة وتشتعل بسرعة ولا تبقى شيئاً منها فكيف يكون حال قلب الأم التى فقدت طفلها وما كمية النار وشدتها التى تشتعل فى قلبها لفقد طفلها وتشبه هنا قلب الأم بالحطب الذى يشتعل.

بكائية:

وحش الجبل بيطلع يخّوفنى

وأنا كنت عند أمى تلفلفنى

وحش الجبل يطلع ينادينى

وأن كنت عند أمى تغطينى

تصف البكائية حال الطفل فى القبور وتقول على لسانه إن حيوانات الجبل المفترسة سوف تخرج بالليل فى القبور لتخيفه وتناديه. وقد كان فى حياته فى أمان فى أحضان أمه تلفه وتغطيه وتخاف عليه.

ما يقال عند موت الغريق:

تعالى يا أبويا وأقلع السراويل

ودوَّر علىَّ فى غزير النيل

قولوا لأبويا أقلع السروال

ودوّر علىَّ فى غزير الأنهار

روح يا أبويا واسحب الصنار

دوَّر علىَّ فى غزير الأنهار

روح يا أبويا وأسحب الصنانير

دوّر عليَّ فى غزير النيل

تصف البكائية موت الغريق وتقول على لسانه منادياً أباه تعالى يا أبتى واخلع ملابسك وابحث عنى فى أعماق النيل واحضر معك الصنار لتجدنى فى أعماق البحر أو النيل ولا تتركنى فى الماء.. وقد كانت العادات القديمة ومازالت تبحث عن الغريق فى الترع والنيل عن طريق إلقاء شبكة من الصنانير فى الماء والسير بها فى المكان الذى يتوقع أنه قد غرق الشخص به إلى أن يشبك الصنار فى ملابسه ويخرجه إلى الشاطئ وكأنهم يصطادون الأسماك.

بكائية:

قبة الريمة

غرق البحر ولا قلة القيمة

قبة الريمات

غرق البحر ولا قلة القيمات

تصف هذه البكائية جثة الغريق عندما تمر عليه ثلاثة أيام وهو فى الماء عندها ينتفخ الجسد ويطفو على سطح الماء فيظهر بمظهر بشع يبعث على القيء من سوء المنظر. وتقول البكائية إن الغرق يفقد المتوفى قيمته وهيبته عندما يطفو على سطح الماء وتظهر جثته بشكل سيئ غير الذى كانت عليه، وتقول المعتقدات عندنا إن الغريق إذا ظهر على سطح الماء عائما، وناداه أحد الموجودين على الشاطئ (هل أنت تطلب الدفن) تراه يتجه ناحية هذا الشخص؛ لأن الدفن أكرم له من منظره فى الماء وقد أصبح فرجة للناس. وتأكيداً لقول (إكرام الميت دفنه).

ما يقال عند موت القتيل:

لا أنت حرامى ولا سارق جمال

عشان إيه يا شبيب تموت قتلان

لا أنت حرامى ولا سارق فلوس

عشان إيه يا شبيب تموت مقتول

تصف البكائية هنا الموت بالقتل، وتقول على لسان أهل القتيل إنه ليس لصّاً أو سارقاً للمال والجمال، فلماذا قتل وهو فى ريعان شبابه. وقد عانى المجتمع الصعيدى ومازال من عادة الثأر التى لا تبقى ولا تذر سواء من الرجال أو من الأموال التى تهدر من أجل شراء الأسلحة أو لدفع التعويضات، والأصعب من ذلك فقدان خيرة الشباب فى السجون. فكثيراً ما يكون القتيل ليس له فى الأمر ناقة ولا جمل ومع ذلك يموت ظلماً وعدواناً نتيجة الجهل والتمسك بالعادات القديمة التى تدعو للعصبية وحياة الغاب..

بكائية:

يا تراب الجسر لفلفنى

قبل المنيَّة ما تعرفنى

يا تراب الجسر غطينى

قبل المنيَّة ما تلاقينى

تصف البكائية هنا حال القتيل قبل خروج روحه وقد قتل على الطريق العام وهو يتمنى أن تبتلعه الأرض أو يغطيه تراب الطريق. من أن يموت على الطريق ويصبح فرجة للرائح والغادى. فهو لا يتمنى لنفسه ذلك؛ فالدفن أكرم له من نظرة الناس له وهو كالطير المذبوح.

وهكذا تبدع المرأة المصرية كعهدنا بها دائمًا حتى فى أحزانها، فلو نظرنا للبكائيات نجد أنها تصف حال مجتمعها وعاداته وتقاليده وما يحب أو يكره بشكل يكون فى بعض أحيانه أروع من الشعر الموزون المقفى، فنجد تشبيهات كثيرة تثير الدهشة والألم، ذلك بوجودها بمكان لم يتوقع أحد أن توضع فيه. هذا هو سر الجمال فى البكائيات. ومهما تعددت البكائيات وكثر فيها الأمل برجوع المتوفى إلى الحياة مرة أخرى، وأن غيابه ما هو إلا مسألة وقت. إلا أن النساء فى النهاية يستسلمن للمصير المحتوم. ويتأكد لهن أن الموت حقيقة لا مفر منها وأن ما يتوقعن رؤيته مرة أخرى قد أصبح حصى أو رمل بعد أن مر عليه وقت طويل فى التراب وتحلل جسده. وأن الروح قد صعدت إلى بارئها ولم يتبق من المتوفى إلا الذكرى والعمل الذى كان يعمله فى الدنيا سواء عمل حسن أو سيئ. تقول هذه البكائية واصفة ما قلت..

وطِلعت الجبل على دِمه ألقاه

لقيته حصى والرمل غَطّاه

دمه: وفى نيتى.

فـقد ذهبت المرأة للقبـور وكلها أمل أن ترى زوجـهـا أو فقيدها ولكنها لم تجد إلا حصى قد غطته الرمال..

وبعد أن انـتشـر التعليم في المجتـمع الصـعـيـدى ولم يبق بيت إلا وبه دارس أو موظف أو متدين، اختفت هذه الظاهرة بعض الشيء؛ لأنها تعد من العادات التي حرمها الدين فهي من دعاء الجاهلية، ولكنها باقية في أذهان المرأة الصعيدية إن لم تقلها في الجنازات والمآتم، تغنيها كلما خلت إلى نفسها تتذكر حالها وما حدث لها من تغير نتيجة فقدان هذا العزيز.

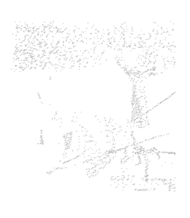
وقد رأيت من الأمانة أن أجمع بعضاً من هذه البكائيات التي اختفى الكثير منها بسبب عدم التدوين فهي ميراث من الأجداد يقل كلما سار بنا الزمن.

الهوامش :

(*) د. سميح شعلان، الفصل السابع، مظاهر الاحتفالات الجنازية، كتاب دراسات في علم الفولكلور.

(**) د. علياء شكري: الثبات والتغير في عادات الموت في مصر منذ العصر المملوكي حتى العصر الحاضر، رسالة دكتوراه منشورة.

(***) د. سميح شعلان، الفصل السابع، مظاهر الاحتفالات الجنازية، كتاب دراسات في علم الفولكلور.



حواديت من محافظة سوهاج

جمع وتدوين:
عبد الحكم سليمان

١ – الحق يمشى

فى يوم كان الحق راكب حمارته وماشى فى الطريق وبعد شوية قابله الباطل

ازيك يا حق.... قال له مرحب يا باطل قال له يا حق انا ماشى من بدرى وتعبت من المشى ممكن يعنى نطمع[1] فى كرمك ونركب[2] انا الحمارة شوية وانت شوية نهوى[3] بعض يعنى.

الحق على نياته[4] قال له ماشى[5] يا باطل تعال اركب انت وانا نمشى شوية

وركب الباطل ومشى الحق

بعد شوية تعب الحق وقال له يا باطل أنا تعبت من المشى انزل عشان نركب شوية زى ما اتفقنا قال له لا انا منازلش[6] قال له ازاى احنا مش اتفقنا؟ قال له انا مليش صالح[7] قال له يا باطل عيب راح الباطل قال له خلاص نشهدُوا[8] اول واحد نقابلوه قال له ماشى وبعدين قابلوا واحد ماشى قالوا له يا عم مين اللى يمشى الحق ولاَّ الباطل؟

قال لاه الحق هو اللى يمشى[9] قال له شفت ياحق انت اللى تمشى.

* الراوى: جعفر عبد العال (محمد عبد العال سليمان ـ سوهاج ـ ساقلته ـ الطوايل ـ ٤٢ سنة).

١ – أطمع.

٢ – أركب.

٣ – يريح بعضنا بعضاً.

٤ – ببراءة.

٥ – موافق.

٦ – لن أنزل.

٧ – لا يعنينى الأمر.

٨ – نُشهِدَ.

٩ – المقصود أن الرجل يقول إن الحق هو الذى له الغلبة فى شتى أمور الحياة لكن الباطل يقصد أن الحق هو الذى يمشى والباطل يركب حمار الحق.

٢- كل حاجة ليها عازة[١]

كان فيه واحد ماشى هو وولده فى الطريق قال له يا بوى لقيت مسمار قال له هاته ليه عازة مشوا شوية قال له يابايه[٢] لقيت عقربة. قال له هاتها ياولدى ليها عازة ... لقيوا بيضة قال له هاتها ياولدى ليها عازة.

وروحوا البيت وفى الليل راح الراجل حط البيضة فى الفرن الحامية[٣] وحط العقربة جنب الجاموسة و دق المسمار فى الحيطة اللى قدام الفرن.

جه الحرامى دخل البيت فى الليل فنس[٤] فى الفرن طرشقت[٥] فى وشه[٦] البيضة رجع لورا[٧] اتُك[٨] فى قفاه المسمار راح يحل[٩] الجاموسة لسعته[١٠] العقربة.

* الراوى: السيد سليمان عبد الله سوهاج - ساقلته - الطوايل - ٨٤ سنة.

١- كل شيء له فائدة.
٢- يا أبى.
٣- الفرن الساخنة.
٤- نظر بخلسة.
٥- انفجرت.
٦- وجهه.
٧- إلى الخلف.
٨- اندق.
٩- المقصود فك الجاموسة من آخيتها ليسرقها.
١٠- لدغته.

٣- الأيمان الباطلة

الكلب والديك اتقابلوا ع البحر[١] ازيك يا ديك، قال له مرحب يا كلب انا جعان[٢]، قال له والله وانا برضك[٣] جعان عنقوللك[٤] ايه ما تيجى نعدوا للشط التانى يمكن نلاقوا حاجة ناكلوها طل[٥] يا ديك انا هنعوم وانت تركب على راسى ونعدوا. قال له ماشى يللا وركب الديك على راس الكلب وعام[٦] الكلب لغاية الشط التانى ولما نزلوا ع الشط لقيوا سجرة[٧] عدس قال طل يا ديك انت تاكل من العدس الواقع على الأرض ده وانا هنروح نشوف لى أى حاجة ناكلها [٨] ضفضعة[٩] سمكة ميتة أى حاجة بس انت اوعى تيدُن [١٠] عشان التعلب لو سمعك هياكلك قال له حاضر ومشى الكلب و قعد [١١] الديك ياكل من العدس لما اشبع [١٢] واتملت[١٣] حوصلته قام اطلع ع السجرة ويدُن جه التعلب وقال انزل يا ديك قال له ليه؟ قال له عشان ناكلك[١٤] قال له تاكلنى ليه؟ قال له عشان انت طعام ابوى وجدى. قال له مين قال؟ قال كل الناس عارفة اكده[١٥] قال له ماشى تعال بكرة نكون فكرت.

ومشى التعلب وجه الكلب فى الليل وحكى له الديك ع اللى حصل[١٦]، قال قلت لك يا ديك متيدنش[١٧] المهم هو جاى بكرة؟، قال له أيوه قال له طيب يصبح ويفتح.

تانى يوم قام الديك والكلب فحروا[١٨] نقرة[١٩] تحت السجرة ونام فيها الكلب وقال للديك اردم على التراب وخلى عنيه باينين[٢٠]. وقوم اطلع ع السجرة ويدن ولما ييجى التعلب قول له احلف على ابو العنين.

قام الديك يدن وجه التعلب وقال له انزل يا ديك ناكلك قال له ليه؟ قال عشان انت طعام ابوى وجدى قال له مين قال؟، قال له كل الناس عارفة اكده قال طيب

تحلف على كلامك ده قال ايوه قال له طب احلف على ابو العنين اللى جنبك ده، قام التعلب ووقف على ابو العنين وقال وحقك[٢١] يا بو العنين الديك طعام أبوى وجدى.

هب الكلب فى التعلب بَجْ[٢٢] بطنه ومات..

عيال التعلب قلقوا على ابوهم لما اتأخر لحد الليل مرجعش[٢٣] راحوا للديب وقالوا له يا عم ديب أبونا اتأخر مرجعش لغاية دلقيت[٢٤] قال لهم هنروح ندور[٢٥] عليه ومشى الديب يدور ع التعلب لحد لما قابل الديك والكلب ولقى التعلب ميت وعرف الحكاية فلما رجع لعيال التعلب قالوا له ايه يا عم الديب مالقيتش[٢٦] ابونا قال لهم لا أبوكم ضيعته الأيمان الباطلة[٢٧].

* الراوى: السيد سليمان عبد الله سوهاج ـ ساقلته ـ الطوايل ـ ٨٤ سنة.

١- النيل.

٢- جائع.
٣- أيضا.
٤- أقول لك.
٥- انظر.
٦- سبح.
٧- شجرة.
٨- آكلها.
٩- ضفدعة.
١٠- تؤذن.
١١- استمر.
١٢- شبع.
١٣- امتلأت.
١٤- آكلك.
١٥- ذلك.
١٦- ما حدث.
١٧- لا تؤذن.
١٨- حفروا.
١٩- حفرة.
٢٠- ظاهرتين.
٢١- أقسم بك.
٢٢- فتح بطنه.
٢٣- لم يرجع.
٢٤- الآن.
٢٥- أبحث.
٢٦- المقصود أن الثعلب أقسم على شيء باطل ليأخذ حقًا ليس له فكان نتيجة ذلك الثبور والهلاك.





أدوار من محافظة أسيوط

جمع وتدوين:
أحمد توفيق

١ -

يا اقول يا ليل

يا ليلى

عليل ومجروح

وتحت قصر العدا[1] نايم

يعدلوه ع اليمين

يلاقوا الشمال مايل

أخت العليل تقول :

اللى ييجى يطيّب[2] أخوى

أدى له[3] حلقى وخلخالى

وأم العليل تقول :

اللى ييجى يطيّب ولدى

أدى له مال

على طول الزمان

يعينيه[4]

وأبو العليل يقول :

اللى يطيب ولدى

أدى له طين[5]

يزرع ويقلع

فيه

ويبقا له فى الخلا

علامات

طق العليل ومات

من قولة حق الدوا

على مين

هوامش :

١ - الأعداء.

٢ - يشفى أو يعالج من المرض.

٣ - أعطى له.

٤ - يعينه على تحمل الأعباء.

٥ - أرض زراعية.

٢ –

لما ابتليت يا طبيب

وطلعونى القصر

بمطالع[١]

أعز لحباب شى داخل

وشى طالع

دخل الطبيب يكشف على لِجْراح

ما لقيش بصاره[٢]

واتمنته طالع[٣]

قلت له : أمانه عليك يا طبيب

إن قابلوك العدوين[٤]

على الصفين

وإنت طالع

وقالوا لك العليل عمل إيه ؟

قول العليل طيِّب بخير

واهو طالع

يباتوا كَمَادَه[٥]

وأنا بدرى

ع الخشب طالع[٦]

هوامش :

١– المقصود حماوه على الأيدى ، من كثرة الإعياء .

٢– وسيلة .

٣– أخذ بعضه ومضى دون أن يفعل شىء .

٤– الأعداء.

٥– قهراً.

٦– المقصود بها أنه ميت ميت ، أى محمول على الخشبة أو الحسانية بعد موته .

٣ –

أنا واقف على باب الجنينه

وزغرت[١] الياسمين

والساسبان اختشى

والورد قال له : مين ؟

والعنب قال افتحوا

دا العاشق المسكين

دا أنا عنب وعناب

ومايل على اعنابى

ما تخطفونيش بالقوى

لا تدايقوا أخلاقى

أنا لو حسابى

لإن الندل يخطفنى

لأحلف على الكرم

لا يرمى عنب

ولا تين

هوامش :

١– أطلق الزغاريد .

٤ –

با اقول :

أنا جمل صلب

وورای الجمال

بَرَكَت[١]

رميت حملى على ميتين جمل

من تُقل الحِمُول

بركت

ياما عينى رأت ناس

من غدرات الزمان

بركت

هوامش :

١– قعدت على الأرض من كثرة الإعياء.

٥ –

با اقول :
ياتاجر الفن
عندكشى[١] تبيع
منُه
قال : عندى كتير ياما
بس الغشيم ما ابيعلهوش
منُه
والفجل لما يمنن[٢]
يقلبك
منُه
والبيت اللى هرجه[٣] كتير
خف النظر عنه
وإن راحت منه حاجه
يبقى غيرك بارى[٤]
وأنتَ يطلبوك
منُه

هوامش :

١– هل يوجد عندك.

٢– يصيبه المن ويتلف .

٣– الضحك والدلع بسبب وبدون سبب .

٤– برىء .

٦ –

با اقول :
سوق الملاح فين ؟
غندوره مع الدلال
موسومه[١] للبيع
وعطاها
مع الدلال
جمالها فتان
عمل زحمه
مع الدلال
أنا سمعت بِصيتها[٢]
طلعت أجرى
على اللَّمه[٣]
لقيت غزاله بتبكى
وتكب الدمع
ع اللمه
وتقول له :
دلل يا دلال
ودرّى[٤] الخاله والعمه
دلل يا دلال
ودرّى الخلق واللمه
وإن سك[٥] سوقى
وجانى الريح
غلينى
ادينى[٦] لناس عال[٧]
يعرفوا بأصلى
وغلينى
الدلال ينادى:
فين الألف والألفين
مفصوله ببدله كنوزى تمنها
من الفلوس ألفين
والمهر ألفين
ولسه ما رضى الدلال

هوامش :

١– معروضة .

٢– سمعتها .

٣- التجمع .

٤- أعلِم وأبلِغ .

٥- ارتفع ثمنى . .

٦- أعطينى .

٧- مرتفع القيمة والمقصود بها ناس من حسب ونسب ولهم أصل .

٧ -

صبيه بدلال

بختها مال

ياعالم

ياما غزالات

مع جبانات

كانت بتتحلل(١)

زى دقيق العلامه(٢)

لما يتطحن ويتحلل(٣)

بنات الأصول تقول :

آكلها بالملح

ولا للندل أتحلل

يا ليل يا عين

ياليلى يا عينى

ياما غزالات

مع جبانات

بلّيانه(٤)

العيشه لذيذه

لكين

ساحة(٥) النوم

بليانه

تصحى من النوم وتقول :

يجازيك يا ابوىَ

ويجيك طبنجه

وضرب النار

ياللى عطيتنى

لجبانه(٦)

العيشه عز ولذيذه

لكين

ساحة النوم

بليانه(٧)

هوامش :

١- تصبح حليلته .

٢- الدقيق الأبيض الفاخر.

٣- يتم تذريته بالغربال فيفصل الخشن وهو الردة عن الدقيق الناعم .

٤- مبتلاه .

٥- ساعة أى وقت النوم . .

٦- المقصود زوجتنى من جبان .

٧- مبتلاه ومليئة بالقلق والكوابيس .

٨ -

أنا عملت جمل صلب

واحتال علىَّ جمّال

لوى خزامى

وشيّلنى تقيل لحْمَال(١)

وقال لى : قوم يا جمل

مُر مع الجِمال

قلت له : أمُر كيف

وآنا حملى التقيل

من صُلب

ما قتلنى غير البين

والغلب(٢)

اللى عملك وراى جمّال

هوامش :

١- جمع حِمل وهو ما يحمله الجمل فوق ظهره .

٢- الشقاء.

٩ -

طبيب ياحايب يا لايب[١]

ياما أنا خايف

أموت

جنبيك

والشدَّه والربط

مادام صاحب العلاج

جنبيك

تتنمرد على إيه

مادام صاحب العلاج

جنيك

هوامش :

١- حيرته فى كشف سبب الداء وتحديد الدواء .

١٠ -

بت[١] حبت ولد

وقالت له

دلعنى

العب معاى تلات عشرات

ودلعنى

وإن هفك الشوق

من على فوق

ودلعنى

هوامش :

١- بنت .

١١ -

وادى الحبيب غاب

وفراقه يبكّى العين

والراجل الجِدْ

يقف على الحق

والضحك إن زاد عن الحد

يبكّى العين

١٢ -

حبيبى اللى با احبه

رقيق الوسط وصغيَّر

لابس قميص بأساور بحبسات

بنص كمام

ومغيَّر[١]

قعدت أناغيه بالكلام

قال لى : يا حلو

عن الكلام غير[٢]

شيلة[٣] عيونه

تذل النفس

وتحيَّر

هوامش :

١- المقصود بها يرتدى لباساً نظيفاً بعد الاستحمام .

٢- المقصود بها أن يأتى بكلام جديد.

٣- رفع العين وسحبها من عليه بدلع ودلال .

١٣ -

قال عرفناك يا فتان

وعرفنا كلنا

غرضك

وصبحت مكشوف

وما شبعتش كسوف
غرضك
أنت فرقت بين ده
وبين ده
وما نُلتش فى يوم
غرضك
أنت بنيت ع الأمل
دروب وجسور[1]
وأنت فى الأصل عندك
قُصر نظر وكسور
حا تموت محسور
ولا تنولش فى يوم
غرضك

«اتنين حبايب بعض، واحد حب يفرقهم، ما قدرش عليهم، وهما فضلوا برضك حبايب، طق ومات على إنه ما فرقهمش عن بعض».

هوامش :

١– آمل فيما لا يستطيع تحقيقه من زرع الشقة والفراق بين الأحباب.

– ١٤

فر[1] الحمام ع البنانى
وساب البروج خربانه
ما دام الحمام يقول : ليه
يبقى الأبو[2] خربان
راجل يتابع الزنا منزله
على طول الزمان خربان
قال : يا اللى بنيت الجنينه
اعمل لها سور
واكسيها[3]
عشان اللى فايت من بره
مايشوفش اللى قاعد فيها

فر الحمام ع البنانى
وساب البروج خربانه
ما دام الحمام يقول : ليه
يبقى الأبو خربان
راجل يتابع الزنا منزله
على طول الزمان خربان

وإن سابك سيبه
وارتاح من قهره
وإن كنت عطشان
ما تحوِّدش[4] على بحره
واتركه بِحْسنُه[5] شامى
وقتله المِنْ فى الجِربان[6]

وآدى الحبيب نار
وفراقه يبكى العين
والراجل الجد
يقف على الحق
والضحك لو زاد عن حده
يبكى العين

هوامش :

١– طار.

٢– الأب والمقصود بها الأصل.

٣– أزرعها وأملؤها باللون الأخضر والمقصود هنا ستر البنات .

٤- لا تمر .
٥- كأنه . .
٦- جمع جرة، وهى تجمع حزم أعواد الذرة التى تسمى قتاية .

١٥ -

تعالى لما أقول لك أماره[١]
والنفس فى السوق أمّاره[٢]
عيب على شنب
فى الشارع وسط الرجال
يبقى معنْقِل[٣] رقبته برّه
وجوّه البيت
تحكمه مره

هوامش :

١- علامة .
٢- النفس الأمارة هى التى تأمر باتباع الهوى والسوء.
٣- أى ينصب رقبته مختالاً .

١٦ -

ياللى غاوى النسب
نقى[١] رقيق الوسطى
سيب المنيا وبنى سويف
ونقى من الوسطى
ارمى الجدر والبولة[٢]
ومُص فى الوسطى

إذا كان ليك حبيب
عزيز عليك
ماتبعتلوش فى الطريق وسطى
من بنى سويف للجيزه للوسطى
وإذا كنت عاوز تمص قصب
إرمى البولة والجدر
ومص فى الوسطى

هوامش :

١- اختار .
٢- طرف عود القصب، غير قابل للأكل.

١٧ -

حلوه نازله السوق بغلتها
غلتها بيضه نضيفه
وكل الناس رغبتها
الناس تفصل بقرش
وآنا أفصل بعشره غلتها

١٨ -

قال ياريس الغليون
قيس الميه
وعايرها[١]
واحفظ لسانك من الغلطات
وعايرها[٢]
مش عيب على صيدة السبع
لما الكلب ياكلها
قال آنا
اللى كنت زى الجمل الموَّلد[٣]
أميِّل واشيل أتقل الحمول وحدى
أنا جاى أزور النبى
أنا وبت عمى اتنين
ومتحسب[٤] فى سيدنا النبى
كيف أروِّح ع البلد وحدى
ويرجعنى الزمن وحدى

هوامش :

١ – حدد كميتها بالمكيال .

٢ – المقصود مراجعة النفس ورصد أخطائها.

٣ – الجمل المولّد هو الذى ولد فى منزل صاحبه ، وهو جمل بلدى أصيل يحاجى على صاحبه ، وثمنه أضعاف ثمن جمل الحومة ، وجمال الحومة هى الجمال التى تولد فى جماعات ، فالجمل الحومة الذى يتم شراؤه من السودان غالبًا ، عندما يلد فى بيت صاحبه يلد جمل مولد.

٤ – فى حسبان وحمى سيده .

١٩ –

طبيب أريدك قوى

جسمى السليم القوى

انهدم ..

بلا أخوى

فيه راجل خريب العقل !

يقول : تحلى قعدتى فى المجالس

بلا اخوى

أقول ما راح اللى كان ستور[1]

فى الزمن جنبى

أنا أريد موتى

ولا لطعتى

بلا أخوى

طبيب أريدك قوى

جسمى السليم القوى

انهدم ..

بلا أخوى

رقدت سنه حول

على الفراش

ما يحلاليش طعام

بلا أخوى

هوامش :

١ – يسترنى.

٢٠ –

يا مركب الطب

إذا جاكى الأوان حلّى[1]

وانا أقعد على دفتك

واسمع لغى خلّى

يا قصر طاطى[2]

طاطى لى شبابيكك

أنا أشوف خلّى

لا القصر طاطى

ولا خلّى بينزل لى

هوامش :

١ – تعالى .

٢ – اخفض لى.

٢١ –

قال :

رخصت يا فن

لما الغشيم شالك

ياك[1] هوّ تبن

جاى تلمه فى شوالك !

هوامش :

١ – لفظ للاستفهام والاستنكار بمعنى هل .

٢٢ –

الأصيل قال للخسيس

تعالى اعمل عندنا خدام

تاكل وتشرب
وتبقى من جملة الخُدام
قال له :
دا آنا أطلع الجبل
تاكلنى وحوشه وغيلان
ولا يقولوش الأصيل
قعد عند الخسيس خدام

٢٣ -
موال «بحر بُغداد»
قال لها :
غريب ياطير ؟
قالت له :
من بُغداد يا شاطر
«هما الكلمتين دول ، لا سألها اسمك إيه ولا بت مين ولا شى واصل[١] ولا هى سألته اسمك إيه ، روّح عيان وهى روّحت عيانه ، جه دلوخت[٢] عمل جمل زاد وزواد[٣] وجه ماشى ، جه رايح بغداد ، قال لك إيه : أحسن حاجه أقعد ع المورده[٤] شغت[٥] البح دى ، ع تنزل البنات تملى من المورده ويمكن ألقاها ، خد معاه زاد وزواد ، وقعد على أول موردة سبع تيام إن دى تنزل مافيش ، قعد على تانى موردة سبع تيام ، إن دى تنزل مافيش ، التالته ، الرابعه ، لحد الموردة السابعه ، لما قرب يخلص منُّه المال والزاد والزواد» .
بكى كده ، وقال دوره

قال :

يا بح[٦] بُغداد
جاش[٧] خلّى ملا[٨]
منّك
أبيض ظريف المعانى
ولا اختشى الملام
منّك
والله إن ما قلت لى يا بحر
لأردم[٩] قيوفك[١٠]
وأنزح[١١] ميتك
منّك
وأحلف ع البيض الصبايا
لم يملو القلل[١٢]
منّك
قال له :
لما حبيت يا ولدى
ما سألتش ع الاسم ليه
يا شاطر
دا الزهر عُندى يا ولدى
ولا يديش
للشاطر
يدى العبيط
لكن يحكس[١٣]
مع الشاطر

قال :
يا أرض بغداد
ما جاش[١٤] خلّى ورواكى
حيطان بلدكى اشتكت
من كُتر[١٥] لطعاتى
بيبان بلدكى اشتكت
من كُتر رداتى[١٦]
أحب موتى

ولا ذُلى
فى حياتى

قال :
أمانه يا صياد
خدنى معاك
عدينى
قال له :
آخدك فين ؟
عياك معدى
لعين[17] تعدينى
قال له : ليه
ياك[18] أنت اتبليت بالواد
اللى لابس العاج[19]
على التينى[20]
قال له :
دا أنا مبلّى بيه قبلك
وعشانه حاموت كافر
ما ح اتوفاش
على دينى
«قال له اللى مبلى بيه آنا غير اللى مبلى بيه أنت ، قال له لع .. قال له : طب إدينى وصفاته»
قال له :
إبيض ظريف المعانى
رقيق الوسط وصغير
نظرة عيونه تذل النفس
وتحيّر
«المهم لما ما لقيش فيه فايده ، جه شانق روحه ، بعد ما شنق روحه جات تملا - بعد دقيقتين جات جايه دى - طلت وقالت : مين ده ؟ - دا اللى شافنى ف مصر ، دى هىَّ قالت: دا اللى شافنى فى مصر ، والله دامت[21] شنق نفسه عشانى لأشنق نفسى عشَانه ، وجات شانقه نفسها عشانه، جه أخوها ، لقيها[22] مشنوقه هىَّ وده ، طبعا الناس قالت ده شنق روحه ليه وهى شنقت روحها ليه ، ضربوا بعض ، ضربته ، ضربها ، هوَّ جه باعتِ لأخوه التانى وجات أمه وجه أبوه وجه[23] كلهم، قالوا دول تدفنوهم مع بعض فى جبانه واحده وتحطوا عصايتين شجر ، عصايه من هنا وعصايه من هنا ، كبروا وفات سنتين ، جم من فوق وجه لافين على بعض ، يعنى ماتجوزوش بعض فى الدنيا، واتجوزوا بعض فى الآخرة» .

هوامش :
١- نهائياً .
٢- ذاك الوقت.
٣- متطلبات السفر .
٤- المكان الذى ترد عليه أو ترسو عنده السفن .
٥- ملك . .
٦- يا بحر .
٧- ألم يأتِ ؟ !.
٨- ملأ .
٩- المقصود بها يوقع ويهدم .
١٠- القيف هو الجزء من الأرض العمودى على سطح الماء والمعرض للانهيار فى أى وقت .
١١-أفرغ .
١٢- مفرد قلة ، وهى وعاء فخارى يوضع فيه الماء للشرب .
١٣- يأتى على غير الهوى .
١٤- ألم يأتِ .
١٥- كثرة .
١٦- رد الباب أى قفله أو سكه فى وجهه .
١٧- حتى لا ، وهو لفظ للتحذير .
١٨- للاستفهام بمعنى هل .
١٩- المقصود بها اللون العاجى .
٢٠- المقصود بها اللون التينى .
٢١- مادام أى طالما .
٢٢- وجدها .
٢٣- جاءوا .
* الراوى :
عبد النبى عبد العظيم عبد الفتاح ، من مواليد ١٩٥٧. متزوج وله ثلاثة أبناء ، عامل بمدرسة بنى زيد الإعدادية ، من قرية بنى زيد الأكراد / مركز الفتح / أسيوط .

الشمس: أساطير قديمة وتقنيات جديدة

تأليف: فيليب بورجو(*)
ترجمة: أحمد هلال ياسين(**)

* فيليب بورجو Philippe Borgeaud
مؤرخ وباحث سويسرى فى الأديان القديمة، ورئيس مركز دراسات التاريخ القديم لمنطقة الشرق الأدنى بجامعة جنيف.
من أعماله المنشورة العديدة:
Recherchés sur le dieu pan (Rome-Geneva, 1979)
وذاكرة الأديان (جنيف، ١٩٨٨)
La memoire des religions (Geneva.1988).
** كلية الألسن ـ قسم إنجليزى.

لقد لعبت الشمس دوراً مهماً ذا أبعاد متكاملة فى النسق الأسطورى لثقافات متعددة، وفى أماكن متباعدة جغرافيًا مثل: مصر القديمة، وإمبراطورية شعوب الأزتيك Aztec، وحوض الأمازون،... إلخ.

فقد كان المصريون الأولون يعدون الشمس موضع قداسة والقطب الذى يدور فى فلكه كل شىء، وكانوا يراقبون سياحتها اليومية فى السماء باهتمام متزايد، وصوروها فى هيئة جعلت لها القدرة على التنبؤ بالمستقبل، تبع ذلك تصويرها فى هيئة قرص الشمس المتألق ضياء، بيد أنهم لم يقصروا اهتمامهم على وصف رحلتها النهارية، إذ انصرفوا باهتمام متزايد إلى تصوير سياحتها الليلية الذى يلحق أثناءها بإله الشمس رع ابنه الفرعون الذى يحيا على الأرض إثر وفاته (وفاة الفرعون).

يضطر رع أثناء سفره كل ليلة فى أرجاء العالم السفلى، وهو يستقل قاربه إلى التصدى لمحن عديدة ومغالبة قوة تعالنه العداوة حتى يغلبها، وخاصة أببى Apepi الثعبان العملاق الذى ينقض عليه بضراوة شديدة، يثب الافتراس من سحنته. ولذا فإن الشمس تعتبر انبثاق الفجر بمثابة ميلاد جديد لها.

عين رع

من الحكايات الكثيرة التى ينتظمها التراث المصرى حول الشمس تلك المتعلقة بثورة الرجال (أو المؤامرة التى حاكوها). فعندما طعن رع ـ بصفته سيد الأرض ـ فى السن، استشار الآلهة فقر منه العزم أن يحرش الإلهة اللبؤة سخمت Sekhmet (الذى يعنى اسمها ذات القوة) والتى كانت أيضًا عينه (يعكس هذا التجسيد لعين الشمس قوتها الخارقة) على البشر، ولم تكن الآلهة تعزم على أن تهلك البشر أجمعين، بل كانت ترمى فقط إلى خفض عددهم، بيد أن سخمت وقد استحال قلبها جمرة من نار يتطاير منها شرر الغضب والمقت أفلت منها زمامها فانقلبت مجنونة مخمورة بشهوة الدماء، وراحت تنتفض غضبًا وهياجًا. تفتق ذهن رع عن حيلة تهدئ من ثائرتها وتحول بينها وبين ما تعتزمه من إبادة البشر أجمعين. ملأ قدحاً ضخماً بشراب الجعة الذى لونه بحمرة قانية حتى فاض منه وسال ثم قدمه إليها. راحت اللبؤة تعل من الجعة فى ظمأ حتى انتشت رأسها بنفثات الخمر، وعانقتها فرحة شاملة فاهتزت طربًا ونسيت دواعى الغضب الذى كان يلتهب بقلبها. إذن نجت البشرية من الاندثار بيد أن شعلة الغضب التى اجتاحت الإلهة لم

تنطفئ قط. أخيراً وجد رع أن الكيل فاض به من أفعال البشر فقرر أن يهجر الأرض دون رجعة، فامتطى ظهر نت Nut (البقرة السماوية) وعرج إلى السماء.

ثمة حكايات أخرى وردت فى نطاق نفس الأسطورة تخبرنا كيف أن عين رع، وقد اصطنعت لنفسها هيئة لبؤة اسمها (تفنيت Tefnut)، قصدت منطقة فى أعماق بلاد النوبة واتخذت منها منفى دائمًا لها. وعلى هذا النحو حرم إله الشمس من عينه، فغاصت البلاد فى مستنقع الفوضى الشاملة. اضطرت الآلهة إلى إرسال رسل إلى بلاد النوبة ليهدئوا من ثائرة الآلهة النارية الغاضبة والتى لا يؤمن لها جانب ويحثوها على العودة. وهى مهمة وفق ثوث وهو قرد ذو مهارة وحنكة، فى أدائها أخيراً على أتم وجه.

اصطنعت الآلهة لنفسها هيئة قط (باست Bast)، أو اتخذت هيئة هاثور Hathor، إلهة العشق والهوى، وشاع فى النفوس سرور كالخمر عندما عادت إلى مصر، فتهللت الوجوه بالبشر، وخفقت القلوب بالفرح.

الشموس الخمس

وفقًا لتراث شعوب الأزتيك، كما سُجل فى بطون كتب كثيرة مثل أسطورة الشموس التى حررت فى ناهواتل فى عام ١٥٥٣ إثر الفتح الإسبانى، فإن شمسنا الحالية سبقتها إلى الوجود أربع شموس أخر. سطع ضوء كل منها فى حقبة متعينة من أربع حقب مختلفة.

فعند منتصف الليل اصطفت الآلهة صفين، مولين موضع النار التى ظلت مشتعلة أربعة أيام وتقع بين الصفين ظهورهم. انضم تكوسيتكاتل ونانهواتسين Nanahuatzin Tecuciztecatl إلى أحد الصفين مولين وجهيهما نحو النار. التفتت الآلهة أولاً نحو تكوسيتكاتل وخاطبته قائلة: هيا.. ألق بنفسك فى النار. أحس بأديم الأرض تحته يكاد يشتعل وبوقدة النار الكاوية تكاد تلفحه، وهم أن يقذف بنفسه فى النار، إلا أن شجاعته لم تواته فاستطارت إرادته وانتثر عزمه وجفل متراجعاً.

وعندها التفتت الآلهة نحو نانهواتسين حاثة إياه على القفز فى النار.

اشتعلت جوارحه بنيران مقدسة، فلم يتردد وألقى بنفسه فى النار غير هياب أو وجل. أثار نانهواتسين بشجاعته الفائقة حماس تكوسيتكاتل لدرجة الاشتعال فنهج على مثاله وقذف بنفسه فى النار.

وعندما فرغت النيران من التهام الإلهين جلست الآلهة الأخر تنتظر على لهف لحظة عودتهما. وبعد مضى فترة طويلة لونت حمرة خفيفة حواشى الآفاق، وغمر الأرض ضوء ساطع باهر. ويقال إن الآلهة ركعت لبتاح لها رؤية موضع ظهور نانهواتسين بعد أن اصطنع لنفسه هيئة الشمس، بيد أن نفراً قليلاً منهم صادفه التوفيق فيما تنبأ به. وعندما بزغت شمس ذات حمرة قانية فى الشرق، وقد استحوذ عليها الضجر وتسلل إلى روحها التثاؤب، لم يستطع أى منهم أن ينظر إليها، إذ استوت آية من البهاء والأبهة تعشى الأبصار، وصبت على الأرض دفقات من أشعتها فغمرت أرجاءها.

عشق استا لفانتو لحد الوله

تقص علينا إحدى أساطير هنود جيثاروس بالأمازون حكاية استا الشمس، وابن الخالق، الذى مجه الخالق بالطين وهو يغط فى نومه. تحول الطين إلى امرأة، القمر نانتو التى احترق الشمس توقًا إلى معاشرتها، لكن نانتو ركبها الذعر وانقبض قلبها خوفا وجفولاً، فصدت عن هواه وضنت بودها فكوت قلبه بصدها. انتهزت نانتو غفلة من استا وهو منهمك فى أخذ زينته، ووضع أصباغ الزواق على وجهه كى يستهويها بجماله. وطارت إلى العالم العلوى كالسهم، حيث طلت أيضًا وجهها بالأصباغ ولكن فى هيئة خطوط سوداء قبل أن تصعد جاهدة إلى قبة السماء كالفهد.

ربط استا ببغاءين بمعصميه وركبتيه وطار بجناحيه المصطنعين فى الفضاء إلى نانتو. اشتبكا فى شجار حام، جن استا من الغضب فانهال عليها ضرباً نتج عنه أفول القمر. غالبته نانتو حتى غلبته، فانكسفت الشمس. تمخض هذا الاشتجار الذى كان مقدراً له أن يتكرر عن انكسار إرادة القمر وخضوعها للشمس. انخرطت نانتو فى بكاءٍ مريرٍ حتى تضرج وجهها بالاحمرار، مما يعد تفسيراً لاعتبار تضرج وجه القمر بالاحمرار نذيراً بأحداث عنيفة.

تزوج استا من نانتو فى النهاية وعاشرها على ضفاف نهر كانوسا. أضحت تحمل فى جوفها حملاً ووضعت طفلاً اسمه أونوشى (الحيوان الكسول) الذى انحدر من صلبه هنود جيفاروس. كان استا مكثاراً فى العيال فسرعان ما نعم

أونوشى بصحبة قبيلة من الإخوة والأخوات، منهم درفيل المياه العذبة، والبكارى، بيد أن أعظمهم أهمية امرأة شابة اسمها مانيوك، رفيقة هنود جيفاروس التى لا تضن عليهم بالعون ولا تبخل عليهم بالنصيحة.

السيدة شمس والسيد قمر

يتضمن الشعر التقليدى لدول البلطيق طائفة كبيرة من القصص التى تدور حول الشمس والقمر والنجوم.

تتحدث إحدى أغانى ليتوانيا الشهيرة عن الزوجين: القمر (مذكر)، والشمس (مؤنث) بعد انفصالهما بالطلاق إثر اكتشاف الشمس خيانة القمر لها مع نجم الصباح. أنزل بركوناس أقصى العقوبة بالزوج الآثم بأن أهوى عليه بسيفه فشقه نصفين مما أدى الى أن ينتاب القمر تغيرات وأحوال فيتناقص حجمه حتى يتخذ هيئة الهلال، ثم يكتمل فيصير بدراً.

ولعل هذه القصص أصداء روايات فى التراث العالمى بالغة فى القدم. ثمة قصة مسجلة عن مبشر مسيحى عاش فى القرن الخامس عشر يعلل فيها التوقير والإجلال اللذين كانت تكنهما قبيلة تقطن منطقة بحر البلطيق لمطرقة حديدية ضخمة. إذ أخبره أحد الكهنة الوثنيين أن السيدة شمس كانت قد أودعت فى سجن بأحد القلاع بأمر من أحد الحكام الطغاة فى المنطقة إلا أنها تحررت من الأسر بفضل علامات أبراج الفلك Zodiac Signs التى استخدمت مطرقة هائلة لتحطيم البرج الرئيسى للقلعة.

أما فى أساطير أيسلندا القديمة (أسطورة خداع جلفى التى تشكل الجزء الأول من كتاب Prose Edda الذى كتبه سنورى سترلسون فى القرن الثالث عشر) فإن مانى (القمر مذكر) هو أخو سول (الشمس مؤنث) وهما أبناء منديلفارى Mundilfari (الذى يسوق مركبة الزمن) يهرول القمر والشمس مستبقين فوق صفحة السماء دون أن يتباطآ فى سيرهما الذى يشبه الهرولة أو يتثاقلا، الشمس فى المقدمة يتبعها على الأثر القمر، يطارد كل منهما بإصرار لا يعرف الهوادة ذئب هائل الحجم يوشك أن يلحق بهما ويلتهمهما.

وفى نهاية الزمان سوف يلحق بهما الذئبان ويلتهمهما. وسوف تندثر النجوم، وتتصدع الجبال وتتلاشى، وسوف تطغى مياه المحيطات على اليابسة وتفنى الآلهة ويهلك الرجال. بيد أن ثمة ناجين من هذا الدمار الشامل منهم نفر قليل من الآلهة وزوج من البشر يتغذيان على قطرات من ندى الصباح سوف يعيشون على أرض بوجهها المعشوشب تضيء بخضرة متألقة تبرز من وسط مياه البحر.

وستواصل ابنة الشمس مسيرة أمها فوق الحقول لتستولدها محاصيل دون الحاجة إلى حرث.

هيليوس وجماله السماوى الفاتن

تخبرنا الأساطير اليونانية أن يورانوس Uranus (السماء المرصعة بالنجوم)، وجيا Gaea (الأرض) يمثلان أول زوجين فى عالم كان يخلو من أى شيء سوى الفوضى الشاملة والرغبة، وأنجبا العمالقة Titans الذين كانوا يتمتعون بقوة هائلة تعز على التصديق وإن كانت تفتقر إلى ملامح محددة. فنذكر من هؤلاء العمالقة اثنين هما هيبريون Hyperion (يعنى اسمه يحلق فى الفضاء) وثيا Thea (المقدس) ويشابه هذا الجيل الأول من الذرية من الجنسين ذرية الليل وهى ابنة تمخضت الفوضى الشاملة فولدتها دون أب. حظر يورانوس على ذريته وهم يخوضون فى الظلمة الحالكة الخروج من أسر الظلام لتصافح أعينهم الضياء، وحبسهم فى أعماق جيا التى واصل مضاجعتها بإسدال ستار الظلام عليها.

طلبت «جيا» إلى أطفالها أن يقتصوا لها من يورانوس، وسلمت سلاحًا لأصغر أطفالها كرونوس فاستخدمه فى استئصال أعضاء يورانوس التناسلية مما أدى إلى القطيعة التامة بين السماء والأرض.

يقال إن هيليوس إله الشمس والذى ينتمى إلى الجيل التالى، وأخو القمر والفجر، والمعاصر لزيوس وآلهة الأولمب، هو ثمرة الحب بين هيبريون وثيا. وقد أعاد بضيائه الذى غمر أرجاء الكون سيرة أبويه العملاقين التى جمعت هالة القداسة إلى رفعة وسمو السياحة الأبدية فى السماء.

كان هيليوس سائق عربة لا نظير له فى حسنه الباهر. كان يسوق عربته أثناء النهار تجرها خيول مجنحة منطلقًا من الشرق قاصداً الأفق الغربى، وحتى ضفاف المحيط الذى تحيط مياهه بالأرض كحزام تتمنطق به.

وهناك يستقل وعاء أجوف بالغ الضخامة ويبحر خلال ظلمة الليل حتى يصل إلى الفجر فى طلعته السحرية فوق

أمواج المحيط الهادرة فى صخب يصم الآذان. اتخذ هيليوس من بنات المحيط رفيقات له. أنتج زواجه بهن أطفالاً يثيرون الفزع فى القلوب، وعلى شىء كثير من الشذوذ والغرابة منهم سيرس Circe، الساحرة التى عاشت فى جزيرة أيا Aeaea الغربية (و التى تقع على مقربة من إيطاليا وفقًا لأسطورة أوديسا)، وأيتس Aeetes ملك كولشيس Colchis، وهى أرض تقع عند سفح جبال القوقاز على شاطئ البحر الأسود. ولـ «أيتس» ابنة هى ميديا وهى ساحرة أخرى شهيرة ذائعة الصيت.

كان هيليوس فطناً أريباً ذا خبرة بالنفوس وقدرة عجيبة على قراءة وجوه الرجال والآلهة كصفحة من كتاب مفتوح. وكان يعمل جاسوساً بإيعاز من أولاد أعمامه، آلهة الأولمب. كان على اطلاع تام على خبايا الأحداث. فكان على علم حتى باختطاف هاديس Hades ملك العالم السفلى لابنة ديمتر بيرسفون Persephone. غير أنه عاش فى نطاق ذاته نائيًا بنفسه عن مشاكل آلهة الأولمب. فإذا تعرض للهزء أو السخرية فإن الآخرين كفيلون بالقصاص له ممن أساءوا إليه. لذلك عندما ذبح رفاق أوديسيوس فى أسطورة أوديسا بعض أفراد قطعانه وأكلوها، أحس بطعنة نجلاء تصيب كبرياءه فطلب إلى زيوس Zeus أن يقتص له منهم فعاقبهم بأن أهلكهم بإغراق السفن التى يستقلونها فى البحر.

إن شيئًا يجب ألا يفسد على هيليوس سياحته اليومية فى السماء بدقة فلكية. بيد أنه ذات يوم طلب فيثون Phaethon (ذو الضياء) ابن هيليوس إلى أبيه أن يسمح له بقيادة عربة الشمس ليبرهن على إلوهيته. بيد أنه لافتقاره إلى مهارة والده وحنكته، قاد العربة على مبعدة جد قريبة من الأرض حتى كادت تشتعل بما تصبه عليها الشمس من دفقات حامية من أشعتها. فأنزل به زيوس أقصى أنواع العقاب. سلط عليه صاعقة سوت به الأرض، ثم قذف به فى أحد الأنهار. كان هيليوس يئن تحت عبء التبعات الجسام التى شغلته عن أن يفرغ لندب حظه ومكابدة الحسرات على ابنه ولذا نزل عن هذه المهمة لأخوات فيتون الهلياوس اللاتى انفجرن باكيات بدموع حارة ملتهبة صاعدة من أعماق الصدور التى سرعان ما تحولت إلى بلورات من العنبر، وهو التعبير المجسد عن الأحزان التى تستثيرها الشمس فى القلوب.

كان الأمر يقتضى جريمة من الشناعة فى غاية لتكدر على الشمس صفوها وتنغص عليها عيشها لتدفعها إلى الانحراف عن مجراها الأبدى. اقترف هذه الجريمة الشنعاء أتريوس Atreus بقتله أطفال أخيه التوءم ثيستس Thyestes. ودعا أبا الأطفال إلى وليمة وقدم له أجزاء من أجساد الأطفال القتلى قام بطهيها. وبعد أن فرغ ثيستس من تناول طعامه أطلعه أخوه على رءوس أطفاله، وأخبره بصنف الطعام الذى كان قد فرغ من تناوله. عندما علم هيليوس بهذه الفعلة الشنعاء نكص على عقبيه وعاد أدراجه يلفه الذعر وتتمشى فى أوصاله رجفة وقد تجلى الوجوم فى صفحة وجهه.

مقال ذو صلة: التفكير بالصور

إن الأحداث غير الطبيعية التى تستلفت الأنظار بشذوذها، وما تتسم به من شطط وإغراق فى الخيال تعد من الملامح الرئيسية للأساطير التى تتحدى عقولنا ولا تهضمها أذهاننا؛ حيوانات قادرة على الحديث أو بشر يتحولون إلى حيوانات أو نباتات وآلهة وأبطال يتميزون بقدرات خارقة تعز على التصديق أو التأمل.

بيد أن ما تستبيحه الأساطير لنفسها من الإغراق فى الخيال لحد الشطط لا يمثل فى الحقيقة تخطياً لقواعد العقل والمنطق. فالعناصر التى يتشكل منها العالم تعد بمثابة المادة الخام التى يصاغ منها عالم الحدوتة أو القصة. فتغدو أشياء من الواقع أدوات أى صور تمكن القصة من إيصال المعنى.

«فالعقل البدائى» كما سماه عالم الأنثروبولوجيا الفرنسى كلود لفى شتراوس قادر على التفكير العميق وحل العقد المستحكمة مثله فى ذلك مثل عقول الفلاسفة أو علماء الرياضيات؛ فهو عقل يستعين فى عمله بعناصر من عالم الواقع. فهو لا يصب جل اهتمامه على هذا العالم، وإنما يسترفد العون فى عملية التفكير من K. ولذا فإننا لا ندهش عندما نعلم أن بعض الصور التى تشيع فى الأساطير تتردد على الألسنة فى أماكن عديدة، وفى حقب تاريخية متباينة. بيد أن هذا لا يعنى أن هذه الصور تتسم بالقابلية لتأويلات مشابهة فى أوساط ثقافية متباينة أو عبر أزمان مختلفة.

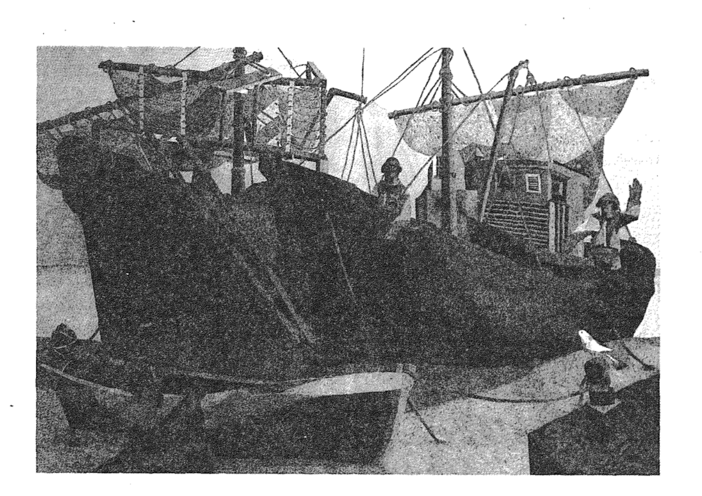
من هذه الصور التى يشيع استخدامها فى الأساطير صور ذات صلة بالضوء الذى يشع من الأجسام السماوية؛ الشمس والقمر والكواكب والنجوم. وتحظى الشمس بمنزلة

فريدة فى هذا الثبت لأجسام السماء المنيرة؛ إذ إنها توحى بأفكار عن بدايات الأشياء ونهاياتها، وتسنم الضياء ذروة الظفر يومياً بقشعه الظلام وبث الطمأنينة فى نفوس البشر بعد أن نهش قلوبهم القلق والمخاوف من الظلمة الحالكة.

فعندما تطلع الشمس من مغربها لتستأنف سياحتها اليومية من الأفق الشرقى إلى الأفق الغربى يتعاورها تغيرات فى شدة الحرارة المنبعثة منها، بادئة بخيوط الفجر الزرقاء تنشب فى الظلماء حتى تتربع فى كبد السماء عند الظهيرة تصب على رءوس البشر ناراً أو تريق عليهم شعاعها الدافئ، ثم تؤذن بالمغيب فيهبط قرصها وديعًا أليفًا فى الشفق وقد استلت منه روح الشباب الفائر، فإنها أثناء هذه الرحلة اليومية تشير إلى أبعاد المكان، كما أنها تقسم اليوم إلى فترات زمنية محددة. وفوق كل ذلك فهى تجعل الأشياء مرئية. فهى تسبغ على الأرض رداء من ضياء بهيج وتنفث الحرارة اللازمة للحياة.

وكثيرا ما يُعد هيليوس عيناً ومراقباً للأحداث، وهو ما يتفق مع المفهوم الموغل فى القدم والذى شاع فى الأذهان والذى يرى أن ثمة عيناً تنير الشىء الذى يقع عليه بصر هيليوس. وينطبق هذا المفهوم على عين ذلك الحكم الذى يبث الرعب فى القلوب، إله الشمس المصرى رع، وعين إله الشمس الإغريقى هيليوس Helios التى لا تغفل عن شىء أو حدث.





من أساطير الإغريق

الملك أوديب

تأليف: روبرت جريفز
ترجمة: توفيق على منصور

تزوج الملك لايوس من بوكاستا وظل متربعاً على عرش طيبة بدون وريث. ولكى يخفف من حزنه على عدم إنجابه أطفالاً استشار سرّا راهب معبد دلفى، الذى أبلغه بأن ما يراه فى قرارة نفسه حزناً وسوء حظ ما هو إلا نعمة لا يدرك مداها، «لأن أى طفل تنجبه لك زوجتك يوكاستا سوف يقتلك»[1].

لهذا امتنع عن معاشرة زوجته معاشرة الأزواج وابتعد عنها دون أن تدرى هى لذلك سبباً. فغضبت، ولكنها احتضنته فى إحدى الليالى عندما وجدته سكراناً، وأشبعت شهوتها منه، وبعد مرور تسعة أشهر وضعت له طفلاً وحملته الحاضنة، فاختطفه من بين ذراعيها وثقب قدميه بمسمار وربطهما ثم ألقى به فوق جبل سيثارون.

ولكن القدر قدر له أن يعيش ويبلغ أعلى درجات الصبا والفتوة. فالتقطه أحد الرعاة من مدينة كورنثيا وأسماه أوديبا لأن قدميه مثقوبتان، وقدَّمه إلى بوليبوس ملك كورنثيا. وتقول رواية أخرى إن الملك لايوس وضع الطفل فى صندوق خشبى حملته إحدى السفن لتلقى به فى عرض البحر، ولكن الأمواج ظلت تتقاذفه حتى أوصلته إلى شاطئ فالتقطت الصندوق وقدمته لزوجها الذى كان هو الآخر لم ينجب أطفالا، فسر بأوديب وقرر أن يربيه كولد له، حتى كبر وصار شاباً.

وذات يوم عيره أحد شباب كورنثيا بأنه لا يشبه أباه ولا أمه، فذهب إلى راهب معبد دلفى وسأله عما يخبئه له القدر. فنهره الراهب قائلاً: «اغرب عن

وجهى يا أيها الوغد! فسوف تقتل أباك وتتزوج أمك!» .

ولما كان أوديب يحب ملك كورنثيا پوليبوس وملكتها بيريبويا اللذين ربياه وشب على أنهما أبواه، فقد أبى أن يجلب عليهما الغم والحزن، وقرر ألا يعود إليهما. وفى أحد الممرات الضيقة الواقع بين دلفى ودوليس تصادف أن قابل لايوس الذى أمره بجفاء قائلاً: «أفسح الطريق لمن هو أفضل منك» . وكان لايوس راكباً مركبة بينما كان أوديب سائرًا على قدميه. فأجابه أوديب بشجاعة قائلاً: «لا أعرف أحدا أفضل منى إلا الآلهة ووالدىَّ» : فصاح به لايوس: «لسوف يصيبك مصير أسوأ مما أصابك!» وأمر سائق مركبته باستمرار المسير.

وبينما العربة تنطلق بالملك لايوس دهست قدم أوديب الذى استشاط غضباً فقذف السائق بحربته فأرداه قتيلاً، ثم جذب لايوس من المركبة فالتفت الأسراع على قدميه وصار طريحاً فى الطريق، فضرب أوديب الخيل بالسوط حتى انطلقت وهى تجر لايوس بأسراعها على الطريق حتى لقى حتفه. وتولى ملك بلاتايا دفن الجثتين.

كان لايوس فى طريقه إلى المعبد لكى يسأل الراهب عن كيفية التخلص من الوحش أبى الهول الذى يهدد طيبة[٢]. وهذا الوحش أنثى ابنة طيفون[٣] وإكيدنا، ويقول البعض إنها ابنة الكلب أرثروس وشيمرا[٤]، وطارت من قمم جبال إثيوبيا إلى طيبة. وتتميز بأن لها رأس امرأة وجسم أسد وذيل أفعى وأجنحة نسر. أرسلتها هيرا زوجة زوس أخيرًا لمعاقبة طيبة على خطف ملكها لايوس الطفل كريزيبوس من بيزا. وظلت واقفة على قمة جبل بالقرب من المدينة تسأل كل المارة من قوم طيبة على حل للغز الذى وضعته إلهات الشعر والموسيقى الثلاث حيث يقول: «ما الكائن الحى الذى له صوت واحد، وأحياناً يكون له قدمان وأحياناً ثلاثة أقدام وأحياناً أربعة أقدام، ويكون أضعف كلما كثرت أقدامه؟» فمن لم يستطع حل اللغز ابتلعته على الفور، ومن هؤلاء الذين ساء حظهم ابن شقيق يوكاستا.

فإذا ما اقترب أوديب من طيبة بعد أن قتل لايوس أجاب بالحل للغز: «إنه الإنسان؛ لأنه يزحف على يديه وقدميه وهو طفل صغير، وتنتصب قامته فيمشى على قدميه عندما يدرك مرحلة الشباب، وعندما تدركه الشيخوخة يتوكأ على عصا» . وعندئذ قفزت أنثى الوحش أبو الهول من أعلى قمة جبل فيشيام إلى الوادى المجاور فتحطمت. وعرفاناً بفضل أوديب الذى خلَّص طيبة من مخاطر الوحش قرر قوم طيبة تنصيب أوديب ملكاً على طيبة مع زواجه من الملكة يوكاستا، دون أن يعلم أنه قتل أباه وتزوج أمه.

وحينئذ أصاب طيبة وباء خطير وصرح راهب معبد دلفى عندما استشاره أوديب بضرورة طرد قاتل الملك لايوس! ولم يكن أوديب يعرف من الذى قتله وهو فى طريقه إلى طيبة؛ فصرح قائلاً: «عليك اللعنة يا من قتلت لايوس! ولسوف أحكم عليك بالنفى!» .

وكان العراف الأعمى تيريزيوس معروفًا بحكمته وقدرته على التنبوء فى بلاد الإغريق، إذ وهبته الإلهة أثينا القدرة على التنصت والتفقه فى لغة الطير، ووهبه زوس العمق فى الفكر والعمر الذى يمتد على طول سبعة أجيال.

دخل تيريزيوس قصر الملك أوديب متوكئًا على عصاه، وأفصح عن إرادة الآلهة، «بأن والد يوكاستا ألقى بنفسه من فوق الجدار لكى يخلص طيبة من الوباء الذى لحق بها؛ وامتدحه أهل طيبة لهذا الصنيع؛ ولكن شخصاً آخر من الجيل الثالث له مناطة به نفس التضحية، ذلك لأنه قتل أباه وتزوج أمه. ولتعلمى يا أيتها الملكة يوكاستا أن ذلك الشخص هو زوجك أوديب!».

ولم يصدق أحد قول تيريزيوس فى بادئ الأمر، ولكن قوله تأكد أخيرًا بأقوال الملكة بيريبويا ملكة كورنيثا التى أعلنت تبنيها لأوديب. وعندئذ شنقت يوكاستا نفسها من العار والحزن، بينما فقأ أوديب عينيه بدبوس التقطه من ملابس يوكاستا[٥].

ويقول البعض إن أوديب ظل يطارده صوت الضمير متمثلاً فى ملائكة الانتقام التى تدعى إيرينيس التى اتهمته بأنه السبب فى موت أمه، ولكنه استمر يحكم طيبة إلى حين أن سقط شهيدًا فى ميدان القتال.

وتقول مصادر أخرى إن كريون شقيق يوكاستا طرده بعد أن لعن ولديه إيتيوكليس وبولينيسيز اللذين كانا ولديه وأخويه فى وقت واحد، وتنكرا له؛ وظل أوديب يتنقل من بلد إلى بلد بصحبة ابنته المخلصة آنتجونة حتى أوصلته إلى مدينة كولوناس فى إقليم آتيكا حيث كانت ملائكة الانتقام تنتظره فى بستانها، وظل مقيماً به حتى الوفاة. ودفن جسده الملك ثيزيوس فى جوار المقابر المقدسة فى أثينا وكانت ابنته المخلصة ترثيه عند النهاية[٦].

الهوامش:

(١) Robert Graves, *The Greek Myths: 2*, (Harmondsworth: Penguin Bookes 1960), pp. 9 - 15.

(٢) Arthur Cotterell, *A Dictionary of World Mythology*, (Oxford: Oxford university press, 1992), p. 50.

يقول آرثر كوتيريل إن أبا الهول المصرى تمثال لإله الشمس، يمثل أسداً رابضاً برأس إنسان يرتدى فوق رأسه لباس الرأس الذى كان يرتديه فرعون مصر؛ بناه شيفرين فى الألف الثالثة قبل الميلاد فى إحدى التباب الواقعة فى هضبة الجيزة شرقى الأهرامات ليحميها من عدو الإله رع. وتقول الأسطورة إن أبا الهول وعد تحتمس الرابع بأن يعتلى عرش مصر إذا هو طهر الرمال التى تغطى مخالبه.

أما فى اليونان، فكان أبو الهول وحشاً له وجه وصدر امرأة وجسم أسد وذيل أفعى وأجنحة نسر، أرسلته الإلهة هيرا لإزعاج قوم مدينة طيبة. وشقت طريقاً فوق صخرة تطل على البحر وتطلب من كل مار بالطريق أن يحل اللغز؛ حتى إذا مر أوديب وحل اللغز ألقى الوحش بنفسه فى البحر وتبدد الخوف منه (ص ٥٠).

ويقول چون هيث ستبز فى قصيدته أبو الهول:

ذلك الوحش الذى تراه راكعاً ومن فصيلة القطط ليس مؤنثاً. وإنما هو يحتوى ما بين رجليه هناك المعبد الخاوى.

توفيق على منصور، مترجم، «جون هيث ستبز: أبو الهول» مختارات شعرية مترجمة من الإنجليزية، الجزء الثانى، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة: المشروع القومى للترجمة، ٢٠٠٣م)، ص ص ٢١٩ ـ ٢٢٦.

(٣) طيفون وحش له مائة رأس، وقتله زوس.

Victoria Neufeldt, *Webster's New World College Dictionary*, (New York: A Simon and Schuster Macmillan Company, 1996). p. 1447.

(٤) Ibid., "Chimera", p. 244.

(٥) Graves, op. cit., p. 13.

يقول روبيرت جريفز إن سيجموند فرويد المحلل النفسى يفسر أسطورة أوديب بأنها «عقدة أوديب» على أساس جنسى. ولكن بلوتارك فى كتابه «عن إيزيس وأوزيريس» ينفى هذا التحليل على أساس جنسى (ص ١٣).

(٦) تناول سوفوكليس أسطورة أوديب فى مسرحيته:

Oedipus The Tyrant, Oedipus at Colonus.

آجاممنون وكليتيمنيسترا

خضع ملوك المناطق الإغريقية جميعاً لسلطان الملك آجاممنون فى البر والبحر. ثم وجه آجاممنون حملته لطانطالوس ملك بيزا فقتله فى المعركة وتزوج بالإكراه أرملته كليتيمنيسترا ابنة الملك تينداريوس ملك أسبرطة، ثم تزوج مينيلاوس شقيق آجاممنون هيلانة شقيقة كليتيمنيسترا.

وولدت كليتيمنيسترا لآجاممنون ولداً هو أوريستيس، وثلاث بنات هن إليكترا وإيفيجينيا وكريزوتيميس[1].

وعندما خطف باريس بن الملك برايام ملك طروادة هيلانة زوجة مينيلاوس أعلن آجاممنون الحرب على طروادة وظل كل من آجاممنون ومينيلاوس بعيداً عن البلاد لمدة عشر سنوات، بينما لم يلحق بهم إيچيستوس فى الحملة، بل ظل باقياً فى مملكة آرجوس لكى ينتقم من أبناء آتريوس: آجاممنون ومينيلاوس. وصمم إيچيستوس على ألا يصبح حبيباً لكليتيمنيسترا فقط، بل أن يقتل آجاممنون بعد عودته من الحرب كذلك.

وأرسل زوس الإله الأعظم العالِم بكل مجريات الأمور رسوله الداهية هيرميس إلى إيچيستوس ليثنيه عن عزمه على قتل آجاممنون؛ لأن ابنه أوريستيس سوف ينتقم لأبيه عندما يكبر، ولكن إيچيستوس لم يقتنع بما طلبه منه هيرميس وقرر التوجه إلى ماسيناى حيث توجد كليتيمنيسترا وفى يده الهدايا القيمة وفى قلبه الحقد المرير.

وفى أول الأمر رفضت كليتيمنيسترا عروضه؛ لأن آجاممنون نبه حراس قصره إلى المراقبة الدقيقة وإبلاغه كتابة بما يحدث فى القصر.

ولكن إيچيستوس صاحب كبير الحراس إلى جزيرة نائية مهجورة، وتركه فيها بلا طعام ولاشراب حتى افترسته الطيور الجارحة. وهنا رضخت كليتيمنيسترا لإيچيستوس وارتمت فى أحضانه.

وتخليداً لهذا الانتصار قدَّم إيچيستوس قرابين لإلهة الحب آفروديت وقرابين من الذهب والمفروشات إلى آرتميس إلهة الحياة الفطرية والطفولة التى حملت ضغائن ضد أسرة آتريوس: آجاممنون ومينيلاوس.

ولم تكن كليتيمنيسترا تكن لزوجها آجاممنون إلا القليل من الحب لأنه قتل زوجها السابق طانطالوس ثم تزوجها بالقوة؛ وقبل أن يذهب إلى الحرب ضحى بفلذة كبدها ابنتها إيفيچينيا للآلهة التى تثير الرياح وتدفع السفن إلى طروادة؛ وطال أمد الحرب التى لم تبد لها نهاية. وقد أبلغها أواكس الذى نجا من المعركة أن آجاممنون تزوج كاساندرا العرافة المتنبئة بالأحداث التى لايؤمن أحد بنبوءاتها، وهى ابنة ملك طروادة، وأنجبت له ولدين. وقد أثار حديث أواكس ثائرة كليتيمنيسترا فقررت قتل زوجها [2].

وتآمرت كليتيمنيسترا مع عشيقها إيچيستوس على قتل كل من آجاممنون ومحظيته كاساندرا.

ولكى لايفاجؤهما حضور آجاممنون، كتبت إليه كليتيمنيسترا رسالة تطلب منه فيها أن يوقد مشعلاً على قمة جبل إيدا المطل على طروادة بمجرد سقوط هذه المدينة. ثم نظمت سلسلة من المشاعل تضاء على طول الطريق حتى تصل إليها.

وعينت أحد المراقبين المخلصين فوق برج القصر ليراقب المشاعل ثم يبلغها بالنبأ. وظل الحارس المراقب رابضاً عاماً بأكمله فوق القصر يرقب المشاعل حتى إذا رآه توجه إلى سيدة القصر يبلغها بالنبأ. وتخليداً لهذا النبأ نحرت القرابين شكراً للآلهة؛ ولو أنها كانت تود لو أن الحرب ضد طروادة تكون بلا نهاية. وعيَّن إيچيستوس أحد حراسه المخلصين ليراقب قدوم سفينة آجاممنون ووعده بمكافأة ذهبية إذا هو أبلغه بأن آجاممنون وطئت قدماه أرض الوطن.

وفى طريق عودة السفن الإغريقية بعد الحرب إلى وطنها هبت عواصف رعدية حطمت كثيراً من السفن، ولكن سفينة آجاممنون رست بسلام؛ بينما قذفت الرياح بسفينة ميثيلاوس إلى السواحل المصرية؛ ولكن ريحاً لطيفة أعادته إلى بلاده.

وما إن هبط آجاممنون إلى اليابسة حتى سجد شكراً للآلهة وبكى فرحاً عندما لامست جبهته أرض الوطن وعندما أبلغ الحارس إيچيستوس نبأ قدوم آجاممنون اختار إيچيستوس عشرين مقاتلاً شجاعاً وعينهم فى كمين داخل القصر، وجهز مائدةً عظيمةً حافلةً بألوان الأطعمة ثم ركب مركبته وتوجه للقاء آجاممنون.

واستقبلت كليتيمنيسترا زوجها آجاممنون الذى أنهكته الحرب ورحلة العودة بكل مظاهر الفرح والترحيب، وبسطت له بساطاً من المخمل وقادته إلى الحمَّام حيث أعدت الجوارى الحسان له حماماً دافئاً.

أما كاساندرا فقد ظلت منتظرة خارج القصر، وقد تنبأت بشر مستطير؛ ورفضت الدخول، وصرخت بأنها تشم رائحة الدماء، وأن لعنة أسرة ثايستيس تحل ثقيلة الخطى فى صالة الطعام.

وعندما فرغ آجاممنون من الاستحمام ووطئت إحدى قدميه الأرض خارج الحمام، وهو شغوف إلى المشاركة فى المائدة البشرية التى أعدت له، تقدمت إليه كليتيمنيسترا وكأنها تضع المناشف عليه لتجففه، ألقت على رأسه جلباباً من الشبك نسجته بيديها وليس له فتحات للعنق أو للأكمام، فصار صيداً مثل السمكة، حتى أجهز عليه إيچيستوس بيديه، حيث ضربه ضربتين بسيف ذى حدين، فسقط فى الجانب الفضى من الحمام، حيث انتقمت منه كليتيمنيسترا بضربة على رأسه ببلطة حادة، نظير ما ارتكب فى حقها من خطأ. ثم انطلقت مهرولة إلى خارج القصر لتقتل كاساندرا بالبلطة نفسها؛ دون أن تلقى اعتباراً لأن تقفل أعين زوجها المتوفى وفمه؛ بل مسحت من فوق رأسها آثار الدماء التى تناثرت عليها من زوجها؛ لتوحى بأنه هو الذى قتل نفسه [٣].

ودارت فى القصر معركة حامية بين الحرس الخاص لآجاممنون وأعوان إيچيستوس. وذبح المقاتلون كالضحايا فى الوليمة، بينما رقد الجرحى يئنون من آلام جراحهم؛ وانتصر إيچيستوس فى النهاية. وفى خارج القصر تدحرجت رأس كاساندرا، وقام إيچيستوس بقتل ولديها من آجاممنون.

وقعت هذه المذبحة فى اليوم الثالث عشر من شهر يناير، وهو اليوم الذى أعلنته كليتيمنيسترا عيداً سنوياً تحييه بالرقص والموسيقى وإقامة المآدب وتقديم القرابين للآلهة. وبينما صفقت بعض النسوة لهذا القرار، استنكرته النسوة الشريفات الفاضلات.

ويدّعى سكان أسبرطة أن آجاممنون مدفون فى إحدى قراها الصغيرة حيث يعرض قبر وتمثال كليتيمنيسترا وضريح وتمثال كاساندرا؛ حيث يظن المواطنون أنه قتل فيها؛ ولكنه قتل فى ماسيناى بالقرب من الضحايا الذين قتلوا معه من أتباعه وكذلك أبناء كاساندرا.

وأبلغ بروتيوس بنى فاروس (الإسكندرية حالياً) مينيلاوس بنبأ هذه الفاجعة، فقدم القرابين لأرواحهم وبنى شاهداً (نصباً تذكارياً) لهم بجوار نهر مصر (وهو ليس بنهر النيل ولكنه فى وادى العريش).

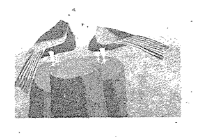
وبعد ثمانى سنوات، عاد مينيلاوس إلى أسبرطة فبنى فيها معبداً لإله آجاممنون.

الهوامش:

(١) *Robert Graves, The Greek Myths: 2, (Harmondsworth: Penguin Books,1978),pp. 50- 56.*

(٢) يقول روبيرت جريفز فى الجزء الأول من الأساطير الإغريقية (ص٣٦٧) أن إيفيچينيا ابنة تيزيوس وأمها هيلانة، نصبت راعية لمعبد آرتميس إلهة الطفولة البريئة التى أمّنت ولادتها بسلام.
ويدّعى البعض أن كليتيمنيسترا أشفقت على إيفيجينيا فتبنتها. وأن آجاممنون وعد بتقديم إيفيجينيا ضحية للآلهة فى ميناء أوليس الأمر الذى عز على أمها أن تتحمله. وأن الإلهة آرتميس أنقذت إيفيجينيا من النحر كضحية للآلهة، بأن غلفتها بسحابة وساقتها إلى معبدها حيث نصبتها رئيسة للرهبان وفوضتها بالسلطة الوحيدة لتداول تمثالها المقدس.
وكانت إيفيجينيا تكره التضحية بدماء البشر، فقدمت الإلهة كبش الفداء بدلاً من إيفيجينيا: (جريفز ـ ٢ ص٧٤).
وقد أدانت الإلهة آرتميس آجاممنون بتهمة التضحية بابنته فى أوليس، فضلاً عن أنه افتخر بأنه يصيب الغزال من مدى بعيد بحيث لا تستطيع آرتميس أن تحذو حذوه. ويقول بعض المؤرخين فى علم الأساطير إن آجاممنون ذبح عنزة مقدسة لدى الإلهة آرتميس، فتوعدته وحرضت شقيقه إيچيستوس على خلع أخيه وقتله. (جريفز ـ ٢ص ٧٨ ـ ٨٢ ـ ٢٩١).

(٣) تعتبر أسطورة هذه الزوجة التى تآمرت مع عشيقها على قتل زوجها هى النمط الأصلى Archetype لكل القصص المماثلة. ففى أواخر القرن الثانى عشر كتب ساكسوجراماتيكوس الدانماركى رواية مماثلة عن تاريخ الدنمارك History of Denmark، وهى الرواية التى أوحت إلى الشاعر المسرحى الإنجليزى ويليام شيكسبير أن يكتب مسرحية هامليت Hamlet أمير الدنمارك. (جريفز ـ ٢ ص٥٥).



أسطورة من ڤييتنام

جنى جبل «تات ڤين»

يرويها: برنار كلاڤيل
ترجمة: خليل كلفت

كان هناك قديماً، عند سفح جبل «تان ڤين» حطّاب شاب اسمه «مين»، عاش وحيدا فى كوخ من الأغصان، وفى كل صباح، كان يدلف إلى الغابة، ويقطع الأشجار، ويقوم بتقطيعها إلى أشكالٍ مدورة كان يدحرجها حتى النهر. وهنا كان التجار يأتون ليشتروا الخشب الذى كانوا يشحنونه فى سفن طويلة ذات أشرعة خيزرانية للذهاب بها نحو البحر.

«مين»، الذى لم يعرف سوى الغابة، كان يفكر أحياناً فى البحر والبواخر التى يصنعونها بخشبه، ولكنه كان يعرف أن حياته كانت هناك؛ لأن الحطابين خلقوا للغابة، فلم يعلل نفسه بأى أمل فى أن يهبط فى يوم من الأيام إلى الساحل.

وذات يوم، قطعٍ شجرة كان جذعها ضخماً جدّا وكثير العقد جدّا، إلى حد أنه احتاج إلى طول النهار لكى يفرغ منه. كانت الشمس قد غربت فى ذلك الحين عندما سقطت الشجرة أخيرًا بفرقعة عنيفة من الأشواك المهروسة. أخذ «مين» فأسه وعاد إلى مسكنه، عازماً على تقطيع الشجرة فى صباح اليوم التالى. فقط، عندما عاد بعد ليلة جيدة من الراحة، كانت الشجرة الضخمة واقفة ولم تكن تحمل أى آثار لضربات الفأس. وحدها الأشواك المهروسة أثبتت أن «مين» لم يخطئ الشجرة وأنه لم يكن يحلم.

الحطاب الشاب، الذى لم تكن تنقصه الشجاعة، استأنف العمل، وهو فى حيرةٍ من أمره، وقضى نهارًا جديدًا فى الضرب بالفأس بقوة.

وفى الغسق، سقطت الشجرة، وبعد أن قطع «مين» حوالى مائة خطوة فى اتجاه

كوخه تغطى بغطاء وعاد بلا ضوضاء ليختبئ لكى يراقب. ولم يبق متربصاً تحت الأدغال منذ ساعة إلا ووصل شيخ مجهول: أخذ الشيخ يلاطف الجذع الراقد، وفى الحال نهضت الشجرة وعادت إلى مكانها. غاضباً ظهر «مين» خارجاً من مخبئه وهو يصرخ:

«قل إذن، أيها الشيخ المجنون، من الذى يدفع لك لكى تدمر عملى؟ هل تعتقد أن من الممتع تقطيع نفس الشجرة مرات عديدة؟».

بصوت جميل ولطيف وعميق، أجاب الشيخ: «أنا جنى الجبل، وهذه الشجرة كانت صديقتى منذ البداية. إن عمرها أكبر كثيرًا مما تعتقد فهى مولودة مع الأرض. إنها مكان راحتى. أنا أعرف أن صنعتك تضطرك إلى قطع الأشجار، لكننى أطلب منك أن تترك هذه الشجرة. وإذا وافقت، سأعطيك هبة عبارة عن عصا سحرية سوف تسمح لك بشفاء أمثالك».

قبل «مين»، وترك الشيخ وشجرته، وذهب إلى أقرب قرية حيث استطاع بلا انتظار أن يجرب عصاه على أربعة مرضى أعطوه مالاً أكثر مما كان يكسب من قطع الخشب خلال شهر. وفهم أن الجنى أراد أن يبعده عن غابته، ولكنه قال لنفسه إنه لم يعقد صفقة خاسرة. كان استعمال العصا أقل صعوبة من استعمال الفأس. فكر «مين» من جديد فى البحر الذى لم يره مطلقاً، وانطلق يحاذى مجرى النهر حتى مصبه. وفى كل قرية عبرها قام بعلاج عدد من المرضى وكسب ما يعيش عليه بكل سهولة.

وعندما وصل إلى شاطئ البحر، رأى أطفالاً مسلحين بالعصى يهاجمون بضراوة أحد الزواحف الضخمة كان مريضاً بالفعل. طرد «مين» الأطفال، وبضربةٍ من عصاه، شفى الثعبان.

«وصلت فى الوقت المناسب، قال الحيوان الزاحف الذى كانت له عينان سوداوان جميلتان، وإلا كنت ضعت.

ـ ولكن أية فكرة فى أن يأتى حيوان من البحار ليتنزه على الشط؟

ـ لا تؤنبنى، تنهد الثعبان. إننى أعرف. كان أبى ينهانى دائماً عن هذا، لكننى أردت أن أرى كيف تسير أحوال الناس. هذا درس لن أنساه أبدًا، يمكنك أن تكون واثقًا من هذا.

ـ كان من حظك أنك لقيت أطفالاً، لو أنك لقيت رجلاً لكان قتلك بالتأكيد من أول ضربة.

ـ اسمع، قال الثعبان، أنا ابن ملك بحار الجنوب. أنت أنقذت حياتى، هذا عمل يستحق المكافأة. تعال معى، سأقدمك إلى أبى».

تبع «مين» الثعبان حتى قصر ملك بحار الجنوب حيث أقيمت احتفالات كبرى على شرفه. وقد قبل الاحتفالات وكلمات الشكر، غير أنه لم يرغب فى الحصول على أية مكافأة. وعندما اقترح عليه الملك أن يحرسه فى قصره، قال:

«أشكرك، لكننى الآن بعد أن رأيت قاع البحار أرغب فى العثور على غابتى: فأنا لم أخلق للحياة هنا أكثر مما خلقت للحياة فوق الجبل».

الملك الذى كان حكيماً فهمه جيدًا جدًا، وعاد «مين» إلى جبل «تان ڤيين» حيث وصل ليشهد نهاية الجنى الشيخ الذى قال له:«إذا عدت إلى هنا بعد أن تكون رأيت كثيرًا من الأشياء، فهذا يعنى أنك تحب هذه الغابة كما أحببتها أنا نفسى؛ لأننى عشت نفس المغامرة مثلك. وسوف يمكننى أن أكسب بكل هدوء مملكة الضياء، وستكون أنت أيضاً حامياً جيدًا للجبال والغابات».

دفن «مين» الجنى الشيخ أسفل شجرته، وأخذ مكانه بين أغصان الشجرة. وكان ينزل منها كل صباح ليعتنى بالمرضى الذين كان الناس يأتون بهم إليه؛ لأن سمعته انتشرت فى كل البلاد. وكان الناس يثنون كثيرًا على جماله، وشبابه الدائم، وكرمه، ومقدرته إلى حد أن ملك البلاد ذهب لرؤيته ذات يوم وعرض عليه يد ابنته للزواج. قبل «مين»، غير أن ما كان يجهله الجميع هو أن الثعبان الذى صار ملك بحار الجنوب عند موت أبيه، كان يحب الأميرة الشابة.

تم الزواج على الجبل حيث تواصلت الاحتفالات سبعة أيام وسبع ليال. ثائرًا مهتاجاً، عبأ الثعبان الأسماك، والسلاحف، والأخطبوطات، والأصداف، والأمواج، ورياح البحر، لاقتحام الجبل، ومعاقبة «مين»، وخطف زوجته.

وعندئذ شهد الناس معركة لم يعرف العالم مثلها فى يوم من الأيام. كان البحر كله هو الذى انطلق ليغزو الجبل:
الحيوانات، الأمواج والرياح، المد والجزر والعاصفة، كلها صارت تنكسر على الغابة؛ لأنه، منذ لم يعد «مين» حطّاباً، كبرت الأشجار مرتفعة جدًا ومضمومة جدا إلى حد أن جذوعها وأغصانها كانت تشكل متاريس منيعة.

تكسرت آلاف الأمواج عند سفح جبل «تان ڤيين»، وكانت كلها عاجزة عن تحطيم الجسور الطبيعية للغابة.

وإذا ذهبت ذات يوم إلى هذا البلد العجيب، سوف تكتشف أن الأمواج تواصل دائماً هذا الصراع المستميت وسوف ترى أيضاً أن «مين» وزوجته يواصلان الحياة فى هدوء وحب على قمة جبل أبدى.

وحدهم البشر يعكرون أحياناً سلام هذا البلد، غير أن الغابة ستنتهى حقاً باستعادة حقوقها. إنها سوف تفرض السلام على البشر كما فرضته على البحر.

قديماً، كان الناس يتصورون أن الأرض مسكونة بكائنات مرعبة. الأفعوانات، هذه الزواحف العجيبة، كانت تسكن أريافنا، كانت تقتل المتهورين الذين كانوا يجرءون على الاقتراب منها. فلماذا كانت أعماق البحار، غير المعروفة جيداً، والمعادية، لا تخفى وحوشاً مماثلة؟ وإلى الأخطار التى كان يمثلها البحر، العواصف، وصخور الشاطئ، أضاف الخيال الشعبى خطراً آخر: الثعابين. وبالنسبة لقدماء الپيروڤيين، كان لهذه الحيوانات من جهة أخرى أصل؛ كانت مولودة من الماء فى لحظة الطوفان الذى غمر الأرض. وكان بعضها يفضل الحياة وسط الناس، والبعض الآخر فى المحيطات، مثل هذا الذى يحكى عنه «مين» الحطاب.

وفى الرحلة العجيبة للقديس براندان Merveilleux voyage de saint Brandan نشهد مبارزة بين هذه الزواحف الضخمة. أحدها، وكان أقوى من خمسة عشر ثوراً، كان يشق الماء بسرعة خارقة، قاذفاً النار من فمه.

ومع هذا كانت هذه الحيوانات لا تظهر إلا فى الحكايات. وفى ١٨١٩، يبدو أن سفينة الصيد سالى Sally، هاجمها ثعبان بحر على سواحل لونج آيلاند. وفى ١٨٤٨، لمح طاقم سفينة، ديدالوس Daedalus، بدورهم «شيئاً ما

غريباً يقترب بسرعة نحو السفينة. وهذا ما كتبه قبطان الباخرة، فى تقرير بتاريخ ١١ أكتوبر:

«كان قطر الثعبان من ٤٠ إلى ٥٠ سنتيمتراً خلف الرأس، الذى كان بلا جدال رأس ثعبان..؛ وكان لونه أسمر داكناً، ببياض مائل إلى الصفرة حول العنق. ولم تكن له زعانف؛ ولكن شيئاً ما أشبه بعرف حصان، أو بالأحرى بملء حضن من الطحالب، كان يتموج على الظهر».

ودقق، بدوره أحد النقباء البحريين فى «ديدالوس» فى مذكراته الخاصة: «إنه يعطيك تماماً الانطباع بأنه ثعبان ضخم أو أنقليس ضخم».

وتحدث بالتأكيد ظواهر غريبة للغاية. فهل كان هؤلاء الناس ضحايا خيالهم أم أنهم رأوا بالفعل حيواناً خرافياً مثل ثعبان البحر؟ ويبقى المحيط مليئاً بالأسرار، إذاً دعونا تأسرنا حكاياته التى، بدورها، يمكن أحياناً أن تجلب لنا إجابة.



حكايات شعبية من جنوب إفريقيا

تأليف: جيمس هونى
ترجمة: محمد كمال محمد

جمع جيمس هونى، وهو أمريكى قضى جزءاً من حياته فى جنوب إفريقيا، عدداً من الحكايات الشعبية التى تمثل قيمةً كبيرةً لأهالى جنوب إفريقيا الأصليين، جمعها فى كتاب ونشرها فى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٠١، ظهرت بعض قصص هذه المجموعة باللغة الإنجليزية قبل عام ١٨٨٠، وترجمت بعضها عن الهولندية. كما أن هونى كتب بعضها مسترجعًا إياها من ذكريات الطفولة التى قضاها فى جنوب إفريقيا.

الحيوانات هى الأبطال الأساسية فى هذه الحكايات الشعبية، ويظهر بعض البشر فى بعض الحكايات. معظم هذه القصص من تراث «البوشمن»، وقليل منها من تراث قبائل «الزولو». والقصص التى انتقلت إلى الإنجليزية عن طريق الهولندية كان التأثير الأوروبى واضحًا عليها؛ كما فى قصة «كمنجة القرد» فالكمنجة بشكلها الأوروبى المعروف لم تكن آلة إفريقية. وأقرب الظن أنها كانت آلة وترية توضع على الكتف فسماها المترجم كمنجة.

وللبوشمن علاقة بالحضارة المصرية القديمة؛ حيث يعتقد البوشمن بأن أصولهم تعود لقدماء المصريين. ويرون أن الأقزام الذين يظهرون على جدران مقابر ملوك مصر القديمة هم جدودهم، وهم يفتخرون بذلك. فهم يرون أنهم ـ وإن كان جدودهم قصار القامة ـ فقد كانوا نحاتين، ورسامين، وصيادين وأصحاب ماشية.

والحكايات المترجمة هنا بسيطة ومباشرة، وربما يكمن جمالها فى ذلك، وبعضها يحتاج لأكثر من قراءة، والتشابه بين هذه القصص وقصص الحيوان العربية لا يحتاج إلى توضيح.

١ ـ الرسالة المفقودة

للنمل منذ زمن طويل أعداء كثيرون، ولأنه صغير مخرب فقد كان كثيرٌ منهم يريدون ذبحه، لم تكن الطيور فقط هى معظم أعدائه، بل كان هناك أيضاً أكلة النمل مثل دب النمل وخنزير الأرض، أما أم أربعة وأربعين فكانت تهاجمهم من جميع الجهات فى كل وقت وفى كل الأماكن كلما سنحت الظروف بذلك. اجتمع قليلٌ من النمل وظنوا أنه من الأفضل عقد مجلس يجمعهم

للنظر فى أنهم إن لم يصلوا إلى ترتيب فى مواجهة هذه الأخطار، فإن عليهم الانسحاب إلى مكان آمن إذا ما هاجمتهم اللصوص من الطيور والحيوانات.

تضاربت معظم آرائهم ولم يصلوا لقرار.

كان هناك النملة الحمراء، ونملة الأرز، والنملة السوداء، والنملة المذعورة، والنملة الرمادية، والنملة اللامعة، ونمل آخر كثير، كان النقاش بلبلة وجلبة حقيقية استمرت لفترة طويلة ولم تثمر شيئًا.

رأى جزء من النمل أنهم ينبغى أن يذهبوا جميعًا إلى حفرة صغيرة فى باطن الأرض ليعيشوا هناك. جزء آخر منهم أراد أن يكون لهم مسكن كبير ومحصن على ظهر الأرض بحيث لا يمكن أن يدخله إلا النمل. ورأى آخرون أن يسكنوا الأشجار حتى يتخلصوا من أكلة النمل؛ دب النمل وخنزير الأرض متناسين بالكامل أنهم سيكونون فريسة للطيور، وبدا أن جزءًا آخر منهم كان يميل إلى تركيب أجنحة حتى يستطيعوا الطيران.

وكما قلنا فى البداية لم تنته هذه المدلولات لشىء وذهب كل فريق للعمل بمفرده بطريقته وعلى مسئوليته.

الوحدة بين أعضاء الفريق الواحد كانت كبيرة جدًا. لم يصل مستوى الوحدة فى أى مكان فى العالم لهذا الحد. كان لكل واحد منهم مهمته المحددة، وكان كل منهم يؤدى عمله بانتظام وكفاءة. عمل الجميع أيضًا معًا بانتظام وكفاءة. اختارت بعض الفرق نملاً لتنصيبهم ملوكًا عليهم، كما قسموا العمل بحيث يجرى على ما يرام.

لكن كل جماعة قامت بمهمتها بطريقتها ولم يفكر أحدٌ منهم فى حماية أنفسهم من هجوم الطيور وأكلة النمل.

بنى النمل الأحمر بيتهم على ظهر الأرض وعاشوا تحته لكن أكلة النمل سووه بالأرض فى دقيقة بعد أن كلف هذا البيت النمل الأحمر أيامًا كثيرة من العمل الشاق. عاش نمل الأرز تحت الأرض ولكن حالهم لم يكن بأفضل من النمل الأحمر، فكلما خرجوا تلقفهم أكلة النمل، ونزح النمل المذعور للأشجار فكانت أم أربعة وأربعين فى انتظارهم، كما أن الطيور كانت تلتهمه. لم يفلح أيضًا النمل الرمادى الذى كان ينوى إنقاذ نفسه من الفناء بالطيران؛ لأن السحالى والعناكب الصيادة والطيور كانت أسرع منهم بكثير.

عندما علم ملك الحشرات أنهم لم يصلوا لاتفاق أرسل لهم سر «الوحدة» ورسالة «العمل معًا»، لكن للأسف اختار الخنفساء لتحمل هذه الرسالة التى لم تصل أبدًا للنمل، حتى أنهم إلى الآن متنافرين ومن ثم فريسة لأعدائهم.

٢ ـ كمنجة القرد

أرغم الجوع والحاجة القرد فى يوم من الأيام على هجرة أرضه، وسعى بحثًا عن العمل فى أرض أخرى ما بين الغرباء؛ فقد خلت أرضه بالكامل من النباتات الصغيرة والفول والحشرات والعقارب التى كان يأكلها، ولحسن الحظ وفر له عمه القرد الكبير مأوى فى جزء آخر من البلاد.

وبعد أن عمل لفترة غير قليلة وأراد أن يعود لبيته؛ منحه عمه العظيم كمنجة وقوساً وسهماً، وأخبره بأنه بالقوس والسهم يستطيع أن يقتل أى شىء يريده، وبالكمنجة يمكن أن يجعل أى شىء يرقص.

كان الذئب أول من قابل القرد عند عودته، حكى الذئب العجوز كل الأخبار وقال له إنه منذ الصباح الباكر وهو يحاول مطاردة غزالة، لكن دون جدوى.

عرض القرد على الذئب كل عجائب القوس والسهم اللذين حملهما على ظهره وأكد له أنه إن رأى الغزالة سيحضرها له بين يديه ولما رأى الذئب الغزالة كان القرد مستعدًا وأحضر له الغزالة.

تناولا وجبة شهية معًا، وبدلاً أن يشكره الذئب غار من مقدرته وطلب منه أن يعطيه القوس والسهم وألح فى طلبه، رفض القرد، فهدده بقوته. كان ابن آوى يستمع إليهما وأخبرهما أنه غير مؤهل للفصل فى الأمر بمفرده واقترح عليهما أن يعرضا القضية على محكمة الأسد والنمر وباقى الحيوانات، وفى الوقت نفسه قال إنه سيأخذ القوس والسهم، سبب القضية محل النزاع حتى يهدأ الأمر ويعم الأمان لحين الفصل فى القضية، وعلى الفور بدأ فى صيد كل ما يمكن أكله على الأرض، واستغرق الأمر وقتاً كبيرًا حتى اتفق القرد والذئب على تسوية الأمر فى المحكمة.. هذا الوقت كان كله مذابح يقوم بها ابن آوى.

كان دليل القرد ضعيفًا، ومما زاد الأمر سوءًا شهادة ابن آوى ضده. فقد ظن ابن آوى أنه بهذا سيكون أخذ القوس والسهم من الذئب أسهل.

صدر الحكم ضد القرد بأنه سارق.. والسرقة جرم شنيع، لذا حكم عليه بالشنق.

بجانبه كانت الكمنجة، أعطته المحكمة فرصة العزف عليها قبل أن يموت.

كان القرد أبرع العازفين فى زمنه، كما أن كمنجته كانت ساحرة.

وعندما بدأ معزوفته الأولى «صياح الديكة عند الفجر»، بدت على هيئة المحكمة على الفور حيوية تلقائية غير عادية، وقبل أن ينتقل إلى القالس الأول بعد معزوفته الأولى كانت المحكمة بأكملها ترقص كرياح دوامية. تصاعدت وتسارعت نغمة «صياح الديكة عند الفجر» على الكمنجة الساحرة حتى خارت قوى بعض الراقصين فوقعوا على الأرض وبقيت أرجلهم تتحرك فى الهواء، لم يسمع القرد الموسيقى، ولم ير شيئاً مما يدور حوله، كان يضع رأسه بحنان وحب إلى حنايا الكمنجة وعيناه نصف مغلقتان، استمر فى العزف مدبدباً بقدميه على الأرض ليتابع النغمات.

الذئب كان أول من صرخ فى نغمة مترجية ونَفَسُه يكاد ينقطع.

«أيها القرد! يا ابن العم! توقف من فضلك! من أجل الحب توقف من فضلك!».

لكن القرد لم يكن يسمعه، وأعاد قالس «صياح الديكة عند الفجر» مرات ومرات.

وبعد فترة بدت أعراض التعب على الأسد، وبعد أن أتم دوره رقص أخرى فى ساحة المحكمة مع زوجته الشابة، فقال فى صوت يمزج ما بين الضعف والتذمر:

«مملكتى كلها لك أيها القرد، فقط إن توقفت عن العزف».

أجابه القرد: لا أريدها، لكن ألغ حكمك على واعطنى قوسى وسهمى، وأنت أيها الذئب اعترف بأنك سرقتها منى.

صاح الذئب: أقر واعترف.

وصرخ الأسد فى نفس اللحظة ملغيًا الحكم.

منحهم القرد قليلاً من جولات أخرى من نغمة «صياح الديكة عند الفجر» وجمع قوسه وسهمه، ثم ذهب إلى أعلى أقرب شجرة، شجرة سنم الجمل.

كانت المحكمة وباقى الحيوانات خائفون جدًا حتى إنهم خافوا أن يبدأ القرد العزف من جديد، فتشتتوا على عجل إلى أماكن أخرى من العالم.

٣ ـ النمر والكبش وابن آوى

ذات مرة كان النمر عائدًا من صيده. مر مصادفةً على بيت الكبش. لم يكن النمر قد رأى كبشًا من قبل، فاقترب منه فى خضوع.

وقال له: صباح الخير يا صاح، ما اسمك؟

رد الكبش: أنا الكبش. من أنت؟

قالها بصوته الأجش ضاربًا صدره بحافره الأمامى.

أجابه: النمر.

بدا صوته أقرب للموت منه للحياة، ثم استأذن من الكبش وجرى إلى بيته بأسرع ما يمكن. كان ابن آوى يعيش مع النمر فى المنطقة نفسها. ذهب النمر إليه.

وقال له: صديقى ابن آوى! أكاد أموت من الخوف وتنحبس أنفاسى. رأيت للتو شيئًا فظيعًا، رأسه كبير ضخم، ولما سألته عن اسمه أجابنى: «أنا الكبش».

صاح ابن آوى: يا لك من أحمق! كيف تترك قطعة لحم شهية كهذه؟ لماذا فعلت ذلك؟ لا بأس.. سنذهب غدًا ونأكله سويًا.

فى اليوم التالى ذهب الاثنان لبيت الكبش، ولما ظهرا فوق التل رآهم الكبش؛ حيث كان يتفحص التل ليجد المكان الذى يجب عليه أن يحصد منه بعض الخضرة الشهية. ذهب الكبش على الفور لزوجته.

قال لها: أخشى أن يكون اليوم آخر أيامنا.. ابن آوى والنمر قادمان.. ماذا سنفعل؟

قالت زوجته: لا تخف! خذ الطفل بين ذراعيك واخرج به واقرصه ليصرخ حتى يبدو أنه جائع!

فعل الكبش ما قالته زوجته، وأتى الشريكان. ما إن أبصر النمر الكبش حتى تملكه الخوف ثانية وتمنى أن لو عاد إلى بيته. احتاط ابن آوى لذلك ربط النمر بجسمه بسوط من الجلد. صاح الكبش فى صوت عال وقرص ابنه «أحسنت يا صديقى ابن آوى أن أحضرت النمر لنأكله.. اسمع! ابنى يبكى من أجل الطعام».

لما سمع النمر هذه الكلمات المرعبة، توسل لابن آوى أن يتركه يذهب وأن يفك وثاقه. وفر هاربًا جارًا ابن آوى خلفه عبر التل.. والوادى.. والأحراش.. والصخور.. لم يتوقف لينظر وراءه حتى عاد إلى بيته مع ابن آوى وهما يكادان يموتان.. ونجا الكبش.

٤ ـ ابن آوى والذئب

ذات مرة رأى ابن آوى ـ الذى كان يعيش على حدود مستعمرة ـ سيارة عائدة

من شاطئ البحر مشحونة بالسمك.. حاول أن يدخل السيارة من الخلف، لكنه لم يستطع.. جرى أمامها وسبقها.. استلقى على الطريق وتظاهر بالموت. عندما وصلت السيارة،

قال القائد للسائق: «أنه فرو جميل لزوجتك».

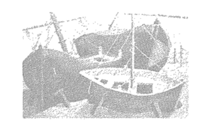
رد السائق: ألقه فى السيارة.

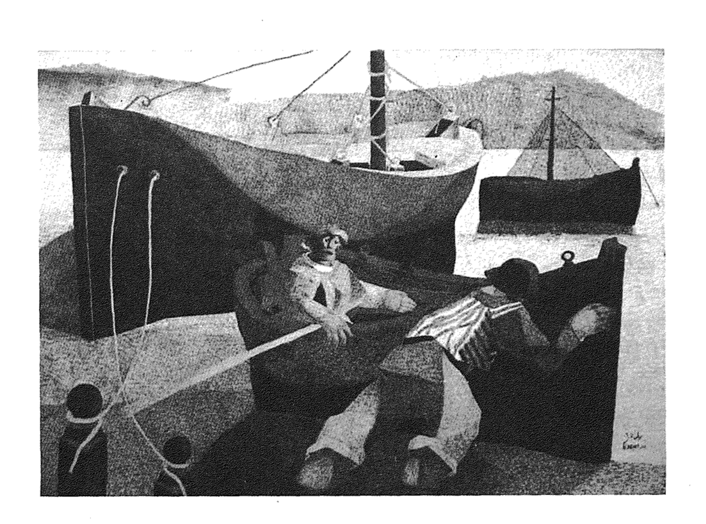
فرمى ابن آوى فى السيارة التى واصلت المسير على ضوء القمر بينما كان ابن آوى يلقى بالسمك إلى الطريق، ثم قفز لينعم بجائزته من السمك. لكن الذئب العجوز أتى وأكل أكثر من نصيبه الذى قرره له ابن آوى. تذمر ابن آوى لأن الذئب ضن عليه فيما مضى بالطعام وقال له: «تستطيع أيضاً أن تحصل على سمك كثير إذا ما استلقيت فى طريق السيارة كما فعلت.. ولتبق هادئاً مهما حدث».

وعندما أتت السيارة التالية من شاطئ البحر تمدد الذئب على الطريق، صاح القائد: «ما أبشع هذا الشىء!».

وركل الذئب ثم أخذ عصى وراح يضرب الذئب حتى كاد أن يموت، فقد ظل الذئب - طبقاً لتوجيهات ابن آوى - ساكناً هادئاً بقدر ما استطاع بعدها قام وأخذ يتحسس طريقه متخبطاً وذهب لابن آوى يشكو إليه سوء حظه.. تظاهر ابن آوى بتهدئته.

وقال له: «يا مسكين! ليس لدى جلد» مثل «جلدك الجميل».





new collection of Adid or mourning texts collected and edited by Mohamad Shehata Aly.

The third group of txts are "Tales From Sohag Governorate" collected and documented by Abdel Hakam Suleiman the fourth group of text are pieces collected by Ahmad Tawfik from Bani Zayd Akrad, AL fath centre, Assiout governorate.

This issue contains four mythological topics. The first is a translation by Ahmad Hilal Yassin of Philip Borgo's "The Sun: Old Myths and New Techniques". The article tackles the pivotal role played by the sun in the mythological system of such ancient civilizations as old Egyptian civilization, The peoples of Azetc, Githarouz at the Amazon together with some Baltic and old Icelandic cultures, Greek and Roman civilizations.

The second topic comprises Tawfik ALy Mansour's translation of two Greek myths rewritten by Robert Graves, i.e. The Oedipus myth and that of Agamemnon. The third topic is a text of a Vietnamese myths narrated by Bernard Clavile and translated into Arabic by Khalil Kolfat.

The last topic contains four folk tales from south Africa written by James Honi and rendered into Arabic by Mohammed Kamal Mohammed.

These folktales belong to Bushmen's legacy and that of Zulu tribes.

Translated by:
Mohammed Bahnasy

comparisons in folk proverbs and comes to the conclusion that folk proverbs are richer and more varied in this respect than ancient Arabic proverbs. The study has two appendices comprising sets of proverbs about birds, i.e. the Arabic set and the set of folk proverbs relying upon comparisons with birds.

At Al Founoun AL Sha'bia art tour, poet Abdel Satar Selim sends a report from Algeria about the cultural festival held in Algeria on 26 April through 3 May 2007 at the mosque of Al Shahid at the Algerian capital. A delegation of Egyptians attended the festival. Among the representatives of the delegation are Mostafa Gad, Hamad Khqlid, Abdel Star Selim and Hasan Ahmad Hussein. Matrouh troupe of folk arts gave some performances there. Amer Mohamed Al Waraqi presents a field description of Al leila Al Kebira of the mould of the Virgin at the city of Mostorod (AL Qalioubia governorate) which is held every year on the ever of the twenty first night of August. Al Waraqi confirms the striking resemblance between Islamic and Coptic moulids with the exception of some doctrinal aspects.

Under the title " Al Alabda and AL Besharia at Halayeb Triangle", Sonia Wali Eddin describes the field experience of the mission of the centre of folk arts to Halayeb and Shalatin triangle and Abou Ramad in 1998 and 2000. The description is mainly concerned with the ornaments of both men and women there.

At the end of the tour, Hasan Surour encounters plastic artist Rabab Nemr about the effect of the environment on her works, particularly on her technique.

In Al Founoun Al Sha'bia library section, Nabil farag resumes his presentation of the memory of folklore series. He presents the fourth series about playwright Tawfik AL Hakim. Folk literature constitutes a major formative element of his works. The article ends with one of Al Hakim's essays on his concept of folk literature.

Gouda Refa'ei then presents a review of the encyclopedia of Egyptian folk proverbs and common sayings by Ibrahim Ahmad Shal'an. The encydopoedia is made up of 14 volumes. Six volumes have been published and contain 14699. proverbs. The remaining eight volumes are ready for publication. Refa'ei pays a tribute to Sha'alan who is armed with academic filed work expertise. Then Maged Kamel reviews Selim Ketehner's Mar Girgis's sira". Originally, this work was a manuscript entitled". Eulogy and verses of the great martyr Mar Girgis the Maltese and the star of the morning and what happened to him by atheist monarchs".

The manuscript is the text of the folk sira circulated by eulogists by word of mouth until it was collected by ketchner Istaoro (1912-1989). Selim ketchner completed and revirewed the manuscript in the light of sira narrators at Deshna, Qena governorate.

As far as literary texts are concerned this issue comprises four different materials collected from Sohag and Assiout governorates. The first is a collection of humorous tales entitled". The Disasters of Sheikh Disasters". These are twenty four tales collected by Alaa Eddin Ramadan AL Sayed from Juhayna Ad Gharbia, Tulayhat Village, the centre of Tahta, Sohag governorate. The second group of texts is a

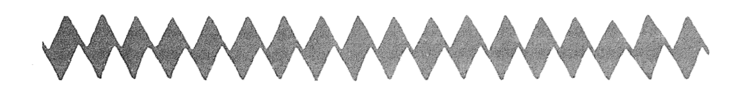
study by tackling metres in Mowashahat and Azgal as well as the critical views of Algerian scholars concerning the rhythm of solecistic verse such as that Abdullah Al Rikebi, Altaly Ben Sheikh, Al Arabie Dahou and Moustafa Harakat. He then presents specimens of Algerian solecistic verse and scans them. He maintains that syllabic authenticity in poetic rhythms corresponds to the concepts of Asbab and Awtad in the prosody of AL Khalil Ibn Ahmad and points out the misconceptions of Ibn Ahmad's original intentions due to our ignorance and limited knowledge of his contributions. We have access to two only of his books about prosody, i.e. one about rhythm and the other about tonality.

In a study entitled "The Beginning of The Novel and Folk Legacy", Mohamad Syaed Mohammad Abdel Tawab tackles the issue of the origin of modern Arabic novel and its relation to folk legacy. The researcher reviews some narratives which have been eliminated or ignored by those who dealt with the origin of Arabic novel. These critics dismissed such narratives as works whose soul purpose is recreation as they memic folk literature. In his study about "Key and Rhythmical variety in Folk Melodies at The Cities of the suez canal", Essam Stalie points out that tackling folk song as an oral literary text without tackling it as an oral melodious text is futile. Such a one-sided view of songs is due to the earlier concern of folk literature scholars with songs without caring for its rhythmic and melodious aspects. This deprived us of knowing the manner in which such songs are sung. Despite the apparent simplicity of folk songs, Statie confirms, they exhibit richness in melody and key variety. Key change is equably significant in such songs and it means the use of more than one musical key and the transition from the basic dominant key to another one in the same melody. The study refutes the commonly accepted view that all folk songs at Canal cities are based on one key, i.e. Al Rast. This view is based on the supposition that AL Semisemia's rings are usually set to the first five scales of Al Rast key. Thanks to the melodies and musical folk texts which he collected, Statie confirms the variety of keys and variation of rhythm exhibited by these songs.

Under the title "Al Sira AL Hilalia and The Art of The Ballad" Khalid Abo EL Lil offers various specimens of the Hilalia sira which are cast in the ballad mould. He points out that Al Hilalia is not entirely narrated in the balled form. Narrators use ballads to express some situations such as love, separation, complaint and suffering. The ballad is not a suitable vehicle to express war scenes.

Ballads, On the other hand, are employed to narratie some stories within the sira such as the story of Aziza and Younis, Amer and his camels, Khalifa and Saada. Such narratives serve as a fertile ground for narration. Abou EL Lil then presents some Specimens of the Hilali ballads such as AL Mokhamas, AL Soudasi, Alsouba' Al thomani and maintains that the ballad is an ancient art form which served as a novel vehicle for the narration of AL sira.

In Ibrahim Abdel Hafiz's study "Comparisons with Birds in Egyptian Folk Proverbs", he studies comparisons with birds in Arabic tradition, ancient lore as well as Egyptian folk proverbs. He surveys such

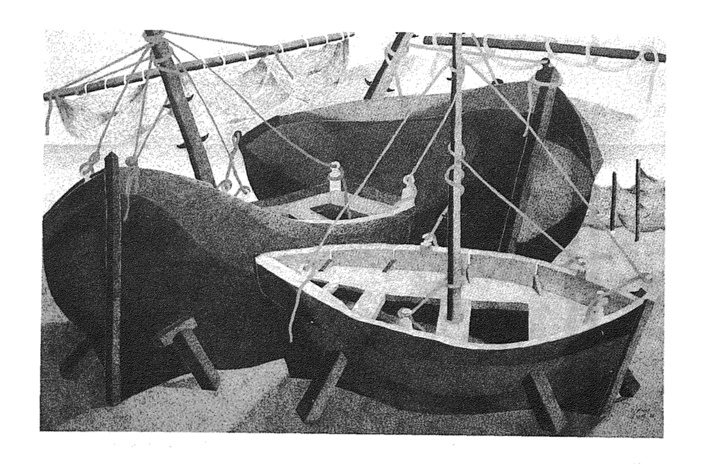


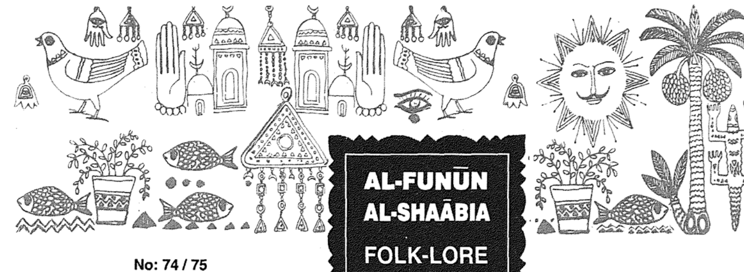
This Issue

In his study "The Preservation of Immaterial Heritage (Folk Tradition as An Example)," Ahmad Aly Mursi Proposes a set of ideas about the issue of collecting, preserving and documenting immaterial cultural heritage. This issue has been the main concern of developing countries and the focus of many conferences, seminars and workshops. This led international organizations such as the Unesco and Waibo to suggest suitable legal frameworks to protect oral traditions. Mursi then sets out to answer a question pertaining to the way oral traditions should be effectively protected. Such traditions, Mursi maintains, have great social, cultural and economic significance. Mursi also proposes ideas concerning the creation of a national archive which ought to rely on the collection of the varied items of oral traditions and setting up a data base, training specialized cadres and regarding such items as cultural and economic resources. This archive would serve as a national institution capable of preserving oral tradition in an organized, accurate, effective and scientific way and setting the conditions for consolidating the tasks of the archive. These tasks include providing financial and human assistance, elimination all the obstacles impeding effective performance and providing legal protection on the national and international levels. The study ends with an appendix of the complete of the agreement of the protection of immaterial culture.

In his study "Symbolism and Marriage in Egyptian Nubia", Sayed Hamed presents an accurate description of the symbolic conduct at marriage parties in Egyptian rural areas at the south and East of Kom Imbo city affiliated to Aswan. This area is known as New Nubia. On the other hand, what is known as authentic Nubia is represented in the Nubian villages lying at the south of the city of Aswan and extending to Sudanese Northern borders. Egyptian Nubians are sub - divided into three groups or categories, i.e. The Vadiga, The Matoukie, and Olayqat Arabs. The first category speaks Nubian Vadigan language while the second group speaks Nubian Kenzian Language. The third group speaks Arabic. This field research was conducted at the period from september1965 to the middle of March 1967 after the construction of the High Dam.

Lekhedr Wasif traces the authenticity of the linguistic and prosodic syllables in Solecistic verse. The researcher starts his





AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA
FOLK-LORE

No: 74 / 75
April - September 2007

A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
***Abdel-Hamid Yunis,** in January 1965*
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif



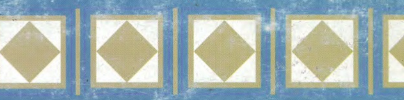




AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK -LORE







مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب
خمسة جنيهات